现代诗歌理论：渊源与走势

蓝棣之 著

清华大学出版社

(京)新登字 158 号

图书在版编目(CIP)数据

现代诗歌理论:渊源与走势/ 蓝棣之著 .—北京:清华大学出版社,2002
(新清华文丛/ 徐葆耕主编)
ISBN 7-302-05672-2

Ⅰ.现… Ⅱ.蓝… Ⅲ.诗歌-文学理论-研究 Ⅳ.I052

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 053775 号

出 版 者:清华大学出版社(北京清华大学学研大厦,邮编 100084)
http:// www.tup.tsinghua.edu.cn
责任编辑:马庆洲
版式设计:肖　米
印 刷 者:清华大学印刷厂
发 行 者:新华书店总店北京发行所
开　　本:850×1168 1/ 32　印张:8.125　字数:192 千字
版　　次:2002 年 10 月第 1 版　2002 年 10 月第 1 次印刷
书　　号:ISBN 7-302-05672-2/ I·45
印　　数:0001～4000
定　　价:17.00 元


第一辑
当代诗歌写作理论的足迹与走势

21世纪诗歌写作的几种新的可能性

中国是一个诗歌大国，诗歌的传统源远流长。稍有文化的人总可以背诵几首唐诗。或许可以说诗歌是中国人感情、精神和思维的一部分。然而，20世纪80年代以来，随处都可以听见人说：现在的诗，我读不懂。90年代以来，连80年代还在为那些读不懂的诗辩解的人，也读不懂诗了，广大的读者索性也就不读诗了。我并不要在这里谈诗的懂与不懂这个问题，我只是从这里提出问题：在广大读者索性不读诗的情况下，诗还有未来吗？诗还可能存在下去吗？80、90年代的诗到底是什么样子？诗人为何要把诗写成这个样子？往后诗人们将会怎么样进行创作？

其实，诗歌只是按照自身规律在发展着。推动它发展的既有内因，也有外因，诸种力的合力也许一时无从弄清楚。同时，在发展的历程中也许有某些重要环节出了问题，然而，当我们回头检视时，是可以加以总结和展望的。三千年来诗歌发展历程，其实也是如此的。只是我们置身于这个年代，对这年头诗的演变，难免困惑了。

21世纪的诗歌不会突然从天而降，它只能是20世纪诗歌合乎逻辑的发展。当然，对此发展逻辑的观察和理解，仁者见仁，智者见智。为了避免谈这个题目时往往容易产生的主观性和随意性，我想取一种比较客观的思考方式，做法是列出80、90

年代一些重要的产生过广泛影响的诗歌理念,加以评述与分析,看看是否可以从中发现一些21世纪诗歌创作与理论批评的信息。当然,这里罗列的若干诗歌理念,既是我在罗列,也就难免主观性,甚至也难免随意性,而且,我敢预言,将会引起情绪激动的抨击,但我希望诗坛理解。本文抛砖引玉,目的是总结20世纪,开拓21世纪,如果我这里挂一漏万,目不识珠,如果并没有把主要轮廓描出来,敬请补正。

21世纪的诗歌什么样?以下我从20世纪80、90年代诸多相关论述中,提出6种诗歌理念,希望能描出一个多元的艺术走向。请注意,这些都是从艺术追求方面去说的,都是从诗歌艺术本身去说的,其他问题,将另外行文。

一、浪漫主义追求的目标

王佐良提出:浪漫主义所追求的目标,到今天也没有全部实现,而现代主义作为文学风尚则已成为陈迹了。

我还记得大约在1993年的时候,北京开了一个"后现代主义与解构主义"学术讨论会。会议正在热烈进行的时候,我和江枫在休息间相遇了。大概有感于刚才会上有关现代主义诗歌创作的意见吧,江枫对我说:王佐良最近提出,现代主义已然成了历史的陈迹,而浪漫主义的理想远远没有实现。我当时很震动,感觉这里提出的肯定是个大问题。江枫是资深诗歌理论家和翻译家,《雪莱抒情诗全集》的译者,首届翻译终身奖获得者。王佐良是英国文学资深教授,九叶派著名诗人穆旦的同学和诗友,在西南联大读书时创作现代主义诗歌,接触现代主义理论,对于穆旦诗的阐释深具权威性。江枫所说王佐良的观点到底是什么意思呢?

王佐良在写成于1987年,而于1991年出版的《英国浪漫主

义诗歌史》(人民文学出版社)里,在表述这个问题时还说:“浪漫主义是一个更大的诗歌现象,在规模上,在影响上,在今天的余波上。在20世纪30年代后期的西南联大,一写诗就觉得非写艾略特和奥登的那路诗不可,对浪漫主义诗歌颇有反感。回想起来,这当中七分是追随文学时尚,三分是无知。

从王佐良对于英国浪漫主义的论述里,可以清晰地看到他的诗歌理念。王佐良说:浪漫主义作家及其创作,都是法国大革命的产物。法国大革命也是一场文化大革命,启蒙运动替它开了路。法国大革命的中心思想,在于人的解放。途径有两个:一要恢复真性情,二是节之以理性。文学史告诉我们:许多第一流的作家是能从人的不幸和苦难里抬起头开始,憧憬一个更美好的世界的。正如济慈的著名的诗句:“谁也达不到这个顶峰/除了那些把世界的苦难/当作苦难,而且日夜不安的人。”拜伦、雪莱、济慈等浪漫主义诗人,有着一个坚实的思想核心,即对于人的命运的关心。浪漫主义作品的感染力,最终来自一种结合,即抒情式的理想与人世苦难感的结合。前者使诗开阔,后者使诗深刻。

具体到诗人,王佐良说拜伦的吸引力,主要在于他用卓越的诗艺传达了他对于自由的追求。而雪莱,他不只写得优美,而且写得有深度,有一个坚实的思想核心。反对他的阿诺德,不理解他的深刻与现实性,攻击他的现代派,不了解他的复杂和丰富。20世纪以来,文学风尚此起彼落,“新批评派”(现代派的理论之翼)已不行时,而经过一段曲折,雪莱的地位反而更加巩固。人们看清了浪漫主义是文学中一大高峰,其思想上的锐进、深刻与艺术上的新鲜、精湛都令人惊奇。济慈在诗艺上对后人有更大的影响:他的优秀作品(1919.1—9)表现出哲理化的加深和隐含的矛盾冲突形成的戏剧性运动,他的灵感,他的经验的复杂与内含的矛盾,诗人的处境,诗艺的多面性,语言的限制力与可能性

等等,都是属于现代世界的。在理论上,他提出:诗人要有能力经得起不安、迷惘、怀疑,而不是烦躁地要去弄清事实,找出道理。所谓诗才亦即诗人在生活中最无诗意,没有自我,那种看得出来要影响我们的诗是讨厌的。如果诗来得不像树长叶子那么自然,那还不如干脆不来。所有这些论点都是创始性的,至今仍引起我们的惊奇。可以说济慈是先现代派一步,做到了他们竭力想做的许多事情。

二、30 年代的知性诗群

戴右军提出:30 年代以卞之琳、废名、纪弦、徐迟、柯可等为代表的知性诗群,用理论同时用创作所表达的感情追逐思想,现代诗要感觉、感情和思想相融合,创作要融合思想的成分,从事物深处转化自己的经验等诗歌理念,迄今仍不失为诗歌创作的艺术方向。

戴右军在《论三十年代中国新诗的知性转变》(完成于 2000 年 6 月,《中国社会科学》拟刊稿)这篇论文里,把上述诗歌理念概括和界定为"知性":艾略特说诗要逃避感情,逃避自我;瑞恰慈说诗要讽刺感和张力;徐迟要求诗放逐抒情,要求感情明晰和感情追逐思想,所有这些论述都可以聚焦和落实于"知性"上。

论文引证徐迟的话说:卞之琳的《圆宝盒》所诉说的不是哲理,而是"感情的思想";卞之琳不是善思索的哲人,而是善思索的诗人。思想的哲人所思想的是思想,而思想的诗人所思想的是感情。这种感情得要"明确"起来,得把官能的感受还原为知性,现代诗人需要这种特殊天赋。

论文指出,中国新诗在 30 年代出现的这个知性转变,实乃

---

① 王佐良:《英国浪漫主义诗歌史》,北京,人民文学出版社,1991。

中国新诗艺术方向的转折。但很可惜很多时候知性都被深深误解了，以为知性就是理性、哲理、逻辑、知识。比如早期民刊《今天》上最著名的诗句"卑鄙是卑鄙者的通行证/高尚是高尚者的墓志铭"，实际上是格言、哲理，而非知性。另一种误解也是很严重的，把"知性"当作诗里的似是而非、毫无内含、模式化的、文字游戏性质的"巧智"。

论文指出，诗歌由传统的单纯抒情转向现代的知性，一群诗人由此开始以感情追逐思想，追求感性的明晰和智慧之美，把机智、讽刺感、悖论和辩证性放到方法技巧的重要位置，这一转折从整体上看远远没有完成。

论文同时还引证了瑞恰慈的观点，并分析说，知性也是诗与科学区别之所在。诗的语言务求知性，科学的语言务求逻辑，此乃当今高科技时代而诗歌还能存在的一个重要依据。

论文说知性是现代诗在苦闷了若干时期以后始能在表现方法上找到的一条出路。它既是现代诗的核心术语，也是现代诗的重要方法技巧，是现代诗在艺术上的一个目标和一条出路。

论文之所以用知性来描述这个转折和出路，是考虑到艾略特对于17世纪玄学派诗的论述，瑞恰慈对于柯尔律治关于"想像"的论述和徐迟关于放逐抒情的论述，以及我国晚唐温庭筠、李商隐诗风的美智传统和宋诗的得失。

对于我们这里所讨论的21世纪诗歌写作的几种可能性问题，尤其切题和重要的，是戴右军所引证日本学者阿部知二在当时所提出的见解。阿部知二说：在今日，诗乃是非常狭隘的部门上的专门技巧。今日的诗人，再不能在民众之上有原始社会中的吟游诗人(即预言者)那样的权威和尊敬了。因此，诗人非强固地确立自己不可：做文明的仆役，文明的翻译者，是不行的；做单单的文明反抗者、讽刺者，或原始主义的逃避者，也是滑稽的。现代诗人的态度，结果变成了非常主知的。他们以为睿智正是

诗人最应当信任的东西。他们以为,在包在我们周围某种漠然的感觉和感情的世界,换言之,即潜在意识的世界——在这些黑暗之中,像探照灯一般地放射睿智,而予这混沌的潜在世界以明晰性和方法的秩序,便是现代知识的诗人该做的纯粹的工作。阿部知二把知性作为现代主义诗歌反拨浪漫主义的总特征,并且提出知性文学发展的三个方向:一是尽量减少感情的分量,二是感觉主义的文学,三是理知性和感觉性的结合,并且说第三种会使知性倾向文学产生飞跃,是真正意义上的知性文学。

三、“非文化”的理念

1986年“现代诗群体大展”给人印象最深也影响最大的,是“非非主义”诗群的“非非主义宣言”,而这个宣言最重要的意义,在于它提出了诗歌创作“非文化”的理念。

诗歌创作中所谓“非文化”,要求诗人把立足点插进“前文化”的世界。这个“前文化”的世界,是一个“非文化”的世界,它比文化更丰厚、更辽阔、更远大,充满了创化的可能。它过去诞生过文化。非非主义崇尚对这个世界的自由出入。

这个宣言说,提出非文化这个理念的目的,第一是要使诗人与世界真正接触和直接接触。他们称这为“感觉还原”,为此要摒除感觉活动中的语义障碍。第二是为使诗人的直觉体验,因直接和真正插进“前文化”的世界而获得的“非文化的意识”不受干扰涂抹,要摒除“语义网络”构成的种种界定。他们称这为“意识还原”,但这里指的是“非文化的意识”。第三要求诗歌语言要能承担“前文化经验”之表现,为此要求创作时要“非运算地”、“非文化地”使用语言,以便捣毁语义的僵死、板结和确定性,从

---

① 戴右军:《论中国新诗的知性转变》,拟刊稿。

而最大限度地"解放语言"。他们称这为"语言还原"。归结起来说,非非主义宣言认为创作时要回到三个原点:回到生命最初直接接触世界所产生而未经语言遮蔽的感觉,回到直觉体验世界所产生而未经意识干扰、涂抹的非文化意识,回到非文化、非运算地使用语言的状态,以表现前文化之经验。

在语言方面,非非主义要求对语言施以三度程序的非非处理:第一是语言的"非两值定向化",超越是与非价值评判,探索多值乃至无穷值的开放性,赋予语言新的表现力。第二,在诗歌语言中扫除抽象和概念化,清除推理和判断。第三,把语言推入"非确定性",以使老化了的语言因多义性、不确定性、多功能性的失而复得而焕然一新。

在提出三个"创作非非"、三个"语言非非"的同时,在诗歌批评方面,非非主义也相应地提出三个"批评非非":第一,在感觉上清除创作上的文化语义、情绪模仿、习惯定型等三类感觉。第二,在意识上,既要清除创作中的现实性文化价值意识,也要清除继承性文化价值之意识。第三,在语言上,清除创作中的定质抽象词语,两值倾向词语以及传统修辞词汇等。(周伦佑、蓝马执笔)

以上,我们原原本本地复述了"非非主义宣言"。与此同时,我们也看到,并非只有"非非"一家才有这样一些诗歌理念,其他诗群也在深浅不同、角度不同的意义上表达过近似的想法,例如:

"他们文学社"(南京)说:我们关心的是作为个人深入到这个世界中去的感受、体验和经验。我们是在完全无依靠的情况下面对世界和诗歌的。现在我们的身上投射着各种各样观念的光辉,但我们不想,也不可能用这些观念去代替我们和世界(包

---

① 徐敬亚等编,《中国现代主义诗群大观 1986—1988》,上海,同济大学出版社,1988。

括诗歌)的关系。我们不会因为某种理论的认可而自信起来,认为这个世界就是真实的世界。(韩东执笔)

“海上诗群”(上海)说:技巧隐匿,但目标凸现。技巧是首先的、基本的,接下去就不是,根本不是。是语言,是生命。语言和生命所呈现的魅力,使我们深陷其中。语言发出的呼吸比生命发出的更亲切、更安详。(孟浪执笔)[②]

“整体主义”(四川)说:不断地将人的存在还原为一种纯粹的状态,对于生命体验而言,逻辑主义或语言学分析将被艺术拒绝,而艺术建构与人的完善、与整体性存在同构,完成宇宙、人、艺术三者的认同,使生命逾越海德格尔所绝望的完整的孤寂,从而探索直接向生命存在开放,向整体超越、生成的可能性。[③]

“新传统主义”(四川)说:今天的艺术本质上是我们公认的传统,即文明大国的大宗遗产的复演,这不是危言耸听。然而,诗人的人生经验,他的矛盾交织的肉体,应该是一个特殊的传统。阳光绵绵不绝把活鲜鲜的生机喷射到地球上。它远比任何时代、任何源远流长的传统更恒久。因此,新传统主义诗人不屈服于任何外在的、非艺术的道德、习惯、指令和民族惰性的压力。[④]

“极端主义”(杭州)说:“极端主义是一种身不由己的创新主义,它崇尚大自然的生长方式。文明对于它不过是一件破衣服。(余刚执笔)[⑤]

“大学生诗派”(跨省)说:它的艺术主张是:一、反崇高,着眼于人的奴性意识,把凡人、无所作为的小人物抹在纸上。二、消灭意象,直通通地说出它想说的,不在乎语言的变形,而只求语言的硬度。三、它的总体情绪是冷酷,也可谓黑色幽默。(尚仲敏执笔)[⑥]

---

①②③④⑤⑥　徐敬亚等编,《中国现代主义诗群大观 1986—1988》,上海,同济大学出版社,1988。

四、于坚:“本真”、“原初”、“原在”的诗歌写作

于坚在《穿越汉语的诗歌之光》(杨克主编《中国新诗年鉴1998》的《代序》)一文里,提出“穿越汉语”的诗歌写作,亦即用诗性语言——汉语,表达本真、原初、日常经验。

于坚认为,汉语是汉语诗人惟一的、根本的“主义”、“知识”,汉语诗人只是操着某种语言的神灵使者,不是所谓民族主义者。对于汉语诗人来说,英语乃是一种网络语言,它引导时代的经济活动,而诗歌需要汉语来引领,汉语是诗性语言,具有天然的诗性特征和历史意识,它有效地保存着人们对大地的记忆,保存着人类精神与古代世界的联系。于坚认为本世纪最后20年间,世界最优秀的诗人是置身在汉语中。

于坚认为自己所坚持的是“第三代诗歌”理念,第三代诗歌1981年以来的历史功绩在于它重新收复了“汉语”一词一度被普通话所取缔的辽阔领域,从普通话的独裁下恢复汉语的尊严。写作成为个人的语言史,个人写作是从语言的自觉开始的。第三代诗歌的出发点是语言,本质是语言的解放,口语是它的旗帜。口语亦即原生的、日常的、人性的汉语。“诗到语言为止”,“诗歌最重要的是语感”,“拒绝隐喻”都产生了深远的影响。在第三代诗人那里,由日常语言证实的个人生命的经验、体验,写作中的天才和原创力总是第一位的。写作的一意孤行,写作的原创力,犹如混沌初开,它自身就构成了一种力量。

于坚还说:“第三代诗歌”的理念是,诗歌在品质上是自由的、独立的、异质的、另类的、天马行空的、自在的、原创性的,它的想像力、创造力来自生命的感受,来自对经验世界、知识系统的陌生化,来自对存在的领悟。

于坚提倡一种“原初”、“本真”的诗歌写作方式：写诗的心情有若造物心情，一种除去了遮蔽之物，看见了世界的本真的心情。对于诗歌创造来说，有一点是最基本的，这就是诗歌的力量总和人类原初时代本能的创造力相联系，它是对既成的文明史的一次次改写。这是因为既成的文明史往往遗忘了具体的、在场的、新鲜的日常生活。诗歌的价值在于，它总是使人们重新回到开始，领悟存在的本真。诗歌永远在路上，它是穿越遗忘，返回存在之乡的语言活动。中国古典诗歌在它的时代生活里，是“非常日常”的。正是诗歌守护着中国生活的诗意，也正是这种来自日常人生的诗性，建构了伟大的中国文明。诗歌不是经济体制，不是外贸，它指向世界的本真，它是智慧和心灵之光。

于坚反复说明了对于“诗与知识”关系的观点：诗歌是第一性的，是最直接的智慧，它不需要知识、主义的阐释，它不是知识、主义的复述，诗人写作是神性写作，而不是知识的写作。请注意这里所谓神性，指的是对诗性的“澄明”，而这诗性在人生的日常经验世界中，常常被知识遮蔽着。诗歌乃是少数天才从生命和心灵中放射出来的智慧之光，它是“在途中的”、“不知道的”，基本质与“知识”是对立的。诗人不可以妄言拯救，如果要拯救的话，只是从此时代的知识中拯救他自己。诗人应当通过存在的再次被澄明，而“让那些无法无天的知识”有所忌讳，有所恐惧，有所收敛。诗人是那种敢于在时间中“原在”的人。诗歌的“在途中”，指的是说话的方法。诗歌是穿越“知识的谎言”回到真理的语言活动。诗歌的语感来自生命，没有语感的东西乃是知识。“知识的诗”、“文化诗”毁掉了许多人的写作，诗歌不可以被理解为历史—文化—知识的阐释工具。

---

① 杨克主编：《中国新诗年鉴1998》，广州，花城出版社，1999。

五、王家新：诗歌自身的不断重写与变通

王家新在《回答四十个问题》(1993年7月)里，提出了他的一个"基本信念"：只有从文学才能产生文学，从诗中才能产生诗。荷尔德林在里尔克和策兰那里要求着再生，而埃利蒂斯为了他自身的存在，不得不把荷马再一次请出来。一部文学史，无非就是文学自身的这种不断重写、变通、自我调节与循环往复。而一个诗人如果脱离了文学的这种"重写"或者说"被写"，他就不对文学构成意义。因此，他说他从不认为他的写作是一种"创新"，而只能视它为一种对于文学的敬礼，一种还愿——为了它的养育之恩。

为此，"深入的阅读"极为重要。这意味着进入"钟的秘密心脏"，掀开内心中淤积的时间泥土。王家新说他从不信任那些从不读书的人，纵然他们再有"天才"，他们仍在文学之外。

王家新说每一个诗人都有自己秘密的营养系统，或者说存在着他自己的对应关系。他说他爱他生命中那些秘密读书的日子。写作对于他，从来就与这种对文学的"秘密的爱"连在一起。当然，这并不意味着读了什么马上就去写什么。

王家新换个角度又说：所谓文学自身的"重写"，即文学的存在一再地要求再生、对应、同义反复与再创造，以成就它自身。有时甚至能感到在文学的发展中还存在着一种"灵魂转世"。你可以从李商隐认出你的"前世"，在叶芝那里感到一个你所熟悉的灵魂。当我们说"文学创造着文学"，进入其中则会发现：是灵魂在创造着灵魂。诗歌就是这么一种精神感应，同气相求。一个诗人是有限度的；即使他是无限度的，他的一生仍在写着同一首诗，是一首诗的不断重写——深化，扩展，回到起点上，又朝向

它新的可能。

六、欧阳江河：朝向经典的诗歌写作

欧阳江河在《89 后国内诗歌写作》(1993 年 2 月)一文提出，我们离经典写作还相去甚远，但正如孙文波所说，没有朝向经典诗歌的产生的努力，诗最终是没有意义的。

欧阳江河在这篇文章里认为，真正有效的阅读应该是久远的历史阅读与急迫的当前阅读重叠在一起。一方面反对把诗歌当作法律条文一样的东西来阅读，从中排除掉诸如处境、经历、乡愁、命运等现实因素；另一方面也不应强求读者置身于与诗人相同的处境来阅读，诗歌中的现实感应该是在更为广阔的精神视野和历史参照中确立起来的，否则就有可能是急躁的，时过境迁的。苏联政体崩溃后，那些靠地下写作维持幻觉的作家的困境值得深思。

文章认为，真正有效的写作应该能够经得起在不同的话语系统(包括政治话语系统)中被重读和改写，如像巴赫的音乐作品既能经得起古尔德的重新发明，又能在安德列斯·希夫带有恢复原貌意图的正统演绎中保持其魅力。

文章认为，值此转型时期，“我们这代诗人”的一个基本使命就是结束为群众运动写作和为政治事件写作这两个神话，此二者都是青春期写作的遗产。福柯所说“普遍性话语代言人”，以及带有表演性质的地下诗人，这两种身份在 1989 年后对于国内诗人都变得可疑起来，既无助于获得历史感，也无助于获得现实感。但是，这并不是说诗里不再有任何政治因素。事实上读者不难从诗里找到现象和形而上学的政治因素，这是因为政治已

① 闵正道主编：《中国诗选 1994》，成都，成都科技大学出版社，1999。

经成了日常生活,成了必须承担的命运的一部分。政治写作神话的终结是一回事,而注意到政治并非处于生活和写作之外,也非缺席于生活和写作之中是另一回事。然而,应该了解,对于政治写作所做的政治阅读,由于它向诗歌索取的是它所希望得到的东西,而这往往是临时塞进阅读所引起的联想和错觉中去的,因此,这种阅读往往是一次性的,单方面的,阅读质量是低的,难以在文学史上生效。

欧阳江河认为,"我们这代诗人"与古代或前辈诗人已经很不一样了:一方面,写作带有工作和专业的性质,但在另一方面,他又不属行业化的专家知识分子或"普遍性"的知识分子,于是,不仅在社会阶层中,而且在知识分子中,都是"边缘人"。这"诗人中的知识分子"是"词语造成的人",或"词语造成的亡灵",兼有影子作者、前读者、批评家、理想主义者多重角色,这最终在无可无不可,与非如此不可之间建立起了自我的双重身份。这种状况将使写作中的有效部分得以郁结,围绕某种期待、某个指令、某些听不见的声音组织起来,形成"前写作"中的症候,压力,局限性,歧义和异己力量,这些都是创造力的主要成分。这样的诗歌艺术创造,将有可能超越于中心话语和边缘话语、汉语和英语之上。

以上我罗列并叙述了 21 世纪诗歌写作之六种可能性。在叙述时特别注意到准确、完整、全面和客观,因此基本上都是原文原话,只是未加引号就是了。标题里说是六种"新"可能性,并不是说突然产生、突然从天而降,而只是说,我认为,20 世纪 80、90 年代所提出并且已经在展开的这六种走向或趋势,对于诗歌以外的广大读者,广大的诗歌爱好者,甚至于相当多的诗作者,都是新的。至少把这六种可能性一并提出来而且只提这六种,

---

① 欧阳江河:《谁去谁留》,长沙,湖南文艺出版社,1997。

是从未有过的,因而是新的。我想,我现在这种思考方式,一定比任何主观地谈自己认为 21 世纪诗歌将如何如何发展,走向如何如何,或者应该怎么样怎么样,都要客观得多了,而且也会提供更多的信息。

我并不打算对这几种可能性进行评论,至少我的重点不会放在这里。尽管我有义务对此做一些分析,谈一些观感,但我肯定不是要最终说出我所认为的可能性,或最好的写作方式,就像过去有人戏谑过的"百家争鸣,一家作主。"

以下,我围绕着 21 世纪诗歌写作的几种可能性这个题目,也针对着上文罗列的几种可能性,谈谈我对这个问题的几点意见。

1.为什么单单挑出这六种可能性

这是经过长时间仔细阅读有关文献资料,反复思考,反复归纳、挑选、删除,最后定下来的。理由是这几种论述比较更有原创性,更集中,更有分量和论述得更清楚。王佐良关于浪漫主义理想的论述自有权威性,这不仅因为他是一位资深英国文学与诗歌教授,更是因为他从青年时代起就置身于现代主义诗潮之中,曾经是现代主义诗人和评论家。戴右军所论中国新诗的知性转变,也就是中国新诗艺术方向的转折,这个转变类似于中国古典诗歌从唐诗变为宋诗,实际上是新诗从浪漫主义向现代主义的转变。戴右军从学术上把脉络理清楚了,把知性从理论与实践的结合上说确切了,而且,在客观上正好与王佐良的观点和论述形成对照。这对于未来的诗歌写作,相当重要。"非非主义"所提出的"反文化"宣言,可谓 20 世纪 80 年代诗坛的中心声音,影响极大;而于坚在 1998 年详细论述的本真、原初和原在写作方式,直承 80 年代第三代诗歌,代表了"非非"、"他们"诗群在 90 年代的发展和探索。王家新的创作和理论是有成就和有影

响的。他提出的“不断重写”的写作理念,说出了很多诗人的想法,而且也有所本。欧阳江河全身心投入诗歌与理论探讨。在理论分析和感受的深度上,在前卫的程度上,他留给人以深刻印象。

2.这几种可能性之间,是什么样的关系,互相有何联系

假如列出这六种可能性不算随意的话,那么,我想说,正好可以从这里看出两个路向:可以把非非主义和于坚的诗歌理念,看成对于浪漫主义理想的某种继承,也可以把王家新和欧阳江河的诗歌理念,看成是戴右军所论述的现代主义知性创作的某种继承。当年英国浪漫主义理想所内涵的一些东西,例如,对于人的解放、人的命运的关心,对自由的追求,恢复诗里的真性情,抒情式的理想,与作品的感染力,艺术上的新鲜感,对于语言的限制力与可能性的不懈探索,诗要来得像树上长叶子那么自然,在所有这些方面,可以认为与“非非主义”和于坚的诗歌理念在客观上是相通的。二者的区别在于,当年英国浪漫主义理想的思想渊源来自启蒙主义思想家卢梭,而“非非”和于坚的诗歌理念的思想渊源来自存在主义哲学家海德格尔。王家新的诗歌理念里的一些内涵,例如他对于“深入阅读”的强调,他关于秘密阅读可以改变心灵、充实生命、完成天才的论述,他关于文学史构成的论述,对于“创新”的说法,都可以追溯到戴右军所论述的知性诗群的理念与艾略特和叶芝的诗论。当然,王家新没有止于此,即以他在这里的论述而论,就还有里尔克、策兰与荷尔德林、荷马与埃利蒂斯、以及俄苏作家等。欧阳江河的理念,例如,关于经典写作,阅读期待,写作的意义,有效阅读,写诗活力,话语系统,重读与改写,原貌意图,知识分子等等论述,都渊源于现代主义(尽管他说他要回避现代主义、后现代主义“这类术语”)和“新批评”,而他对于1989年以后中国诗人处境的分析,那方式、那敏感、那结论,与阿部知二的相关分析,惊人地相似。尽管我

肯定欧阳江河不会读过阿部知二,但这不正好说明其间的联系了吗?当然欧阳江河并未止于此,他的理论兴趣范围很广,仅这里提到的就有福柯、乔治·奥威尔、罗兰·巴特、穆瑞·克雷杰,纳博科夫,梅洛·庞蒂,布罗茨基,米沃什,埃柯,艾布拉姆斯等等,不胜枚举。总之,符号学、解构主义、侨居作家、后现代思想家都有所涉及。然而,发展的脉络是清晰的,探索的路向是明确的。

3.王家新、欧阳江河的理念与"非非"、于坚的理念,可否有真实的矛盾

最简单地说,"非非"、于坚所坚持的,是创作的过程和文本要"反文化"、"反知识",创作过程要从体验开始,文本不是文化知识的阐释;王家新、欧阳江河所坚持的,是未入创作过程之诗人要读书,多读而且要深入地阅读,作为创作之前提和准备,诗人要有对于书的秘密热爱。与此同时,请大家注意,"非非"、于坚从来未说过诗人不要读书,而王家新、欧阳江河也从未说过知识可以直接进入创作过程和文本。但在这些地方,双方都没有强调。事实上,能说"非非"、于坚不读书、没文化、没知识吗?正因为有文化、有知识,他们才可能提出要在创作过程中不要以文为诗,以学问为诗。从《非非主义宣言》看,执笔者不仅深入阅读过海德格尔,而且还很关注哲学的语言学转向。于坚不仅在文章里直接引证海德格尔,事实上,澄明、本真、原初、原在、时间等这些概念都来自海德格尔,而且于坚一再提及要恢复诗歌里唐诗、宋诗那样的传统和尊严,还举出唐诗《春江花月夜》加以分析。其实,这里所说唐诗宋诗,对于于坚,也就是知识。再看王家新和欧阳江河,无论是创作还是理论,都认为诗歌不可以脱离现实和生活,创作过程从体验开始,这是不言而喻的创作前提。王家新说他不是"读了什么马上就去写什么",欧阳江河则谈到

南方或外省历来就意味着经济、民俗、风景、旅行和生活，说这里有可供汲取的主题和灵感。

那么，王家新、欧阳江河在这些问题上，与"非非"、于坚就没有不同之处，就完全同一吗？我不想说一切都源于误解。我认为是很有些不同之处。举出他们谈艺术和诗创作的例子来具体地说吧。于坚在谈艺术创造的"除蔽见真"理念时，举出他清洗从废墟中拾到木雕窗子并有所发现一事，说明艺术创造的原初性和在场、新鲜和日常生活性特征。王家新在谈到"童年经验对于艺术创造意味着什么"这个问题时，则是说：诗歌不是个人传记，只有当童年经验在要求他接近一种本质的东西时，他出现在诗中才是必要的。严格说来，不是童年生活，而是童年时代所惊讶的一切，比如"自然"，从麦田上面掠过的天空，"第一次面对死亡"（它肯定发生在童年），正是这些非个人的、谜一样的东西在决定着我后来的写作。与其说"追溯童年"，不如说我们在进入一个记忆的可能，进入我们在童年时代经受的某种"洗礼"。荷尔德林的"我在神的怀抱里长大"，向我们提示的正是这一点。欧阳江河在谈他的《咖啡馆》一诗时说，他在这里是以时间、政治、性为主题。据认为咖啡馆是私生活与公众政治生活之间的一个中介场面。国内诗人笔下的场景，大多具有这种中介性质，除了咖啡馆和图书馆，还有动物园、裸国、城边、无名小镇、车站、舞台等。这些似是而非的场景，已经取代曾经在诗人们青春期写作中频繁出现的诸如家、故乡、麦地这类典型的计划经济时代的非中介性质的场景。后一类场景显然是与还乡、在路上这样的西方文学传统主题连在一起，而前者尽管依然是关于在路上这一文学母题的陈述，但已从中摒除了与归来、回家、返乡相关的隐喻因素。简单地说，"在路上"成了无家可归、无处可去的经过，而且是从旁经过，是真正意义上的旁观者、旁听者，只提供不在场的旁证。

我不要在这几者之中区别深浅高低,我只想说他们在诗歌理念上有些不同,这些不同我们现在还只能描述,而不能在理论上作出确切评价。于坚在《中国新诗年鉴(1998)》的序言里,在开头和结尾都提及要重建"唐诗宋词"那种光荣和尊严。不能不注意到,他在这两处都是说,唐诗、宋词,而不是说唐诗、宋诗。我认为这就是区别所在。"非非",于坚的诗歌理念是唐诗(词为诗余,宋词为唐诗之余),王家新、欧阳江河的诗歌理念是宋诗。或者还可以说,唐诗是古典的浪漫主义,宋诗是古典的现代主义。唐宋诗之争至今未有确切的结论,当前的几种写作可能性,自然也就可以各自去探索了。

4.回到开头:浪漫主义的理想

当我开始为准备这篇论文而翻阅一些诗歌作品时,忽然读到黄灿然的两句诗"他在现实中低头,/而不向现实低头"(《游泳池畔冥想》),很有些惊诧,一时间想起了好些诗人和诗事,好像突然有所领悟。黄灿然这两句诗是写"诗人的骄傲":诗人在世俗角色里委屈,在世俗角色里挣扎,然而,"如果他有什么骄傲,那就是",接下来就是上文所引出来的两行诗。诗的意思很单纯,"他在现实中低头",是指他的世俗角色,而"不向现实低头",指的是诗人在作品里的姿态。在世俗角色里,杜甫"朝扣富儿门,暮随肥马主,残杯与冷炙,处处潜悲辛",但在诗里却有揭露"朱门酒肉臭,路有冻死骨"的人民诗人的姿态。雪莱、拜伦在世俗的角色里是"逐客",但在诗里却成为人类精神的立法者。我在清华大学教理工科学生的文学、诗歌课已经多年,每个学期的结课试题通常都是:文学、诗歌对于理工科知识分子作用何在?答案几乎都是说:科学教人正确,文学教人正直。我想大概

① 孙文波等编:《语言:形式的命名》,北京,人民文学出版社,1999。

还要加上天真吧。天真和正直大概就是科技主宰的时代浪漫主义理想之核吧！我有一位理工科知识分子朋友曾经对学生讲:“你们要热爱诗歌,因为诗歌是非常美好的,但千万不要去爱诗人。”在这里,我想将这句话稍加修改:不仅要热爱诗歌,更要热爱诗人天真和正直的理想！我想这就是在21世纪诗歌要存在下去并且值得骄傲的根本理由。让我们的诗人们为此而上下求索吧。

2001年5月6日下午2时完成于清华东楼

(原载《文学评论》2001年第5期)

略说 20 世纪先锋诗的主潮

1．从走向来看，超现实、语言诗是 20 世纪先锋诗的主潮。推动这个走向的是三个东西：(1) 现代心理学理论，(2) 解构主义理论，(3) 现代语言学理论。

现代心理学理论认为，语言植根于无意识和集体无意识。德里达解构主义的中心问题，是质疑文本具有中心的声音，从而认为一切文本的意义都具有不确定性。

从索绪尔和维特根斯坦直到当代文学理论，20 世纪的"语言学革命"的特征即在于承认，意义不仅是某种以语言"表达"或者"反映"的东西，意义其实是被语言创造出来的。语言不是透明的、空白的，而有不可透性。

2．弗洛伊德的无意识理论极大地影响了当代人的思维方式，荣格的集体无意识理论和原型神话学说把诗人推进到多维宇宙和多层次的现实中。诗的功用之一，因此就是揭示无意识的秘密，使它得到逼真的呈现。梦是经常表现的主题，梦也是一种现实，人的经验可以从梦中获得。没有梦，一个人的生命就不完整。今天的超现实主义同时还具有理性的成分，是白日的自我与梦境的自我的交汇，意识与无意识的混合，心理现实与外在现实的迭加。

3．既然文本无中心声音，文本的意义不确定，要想通过阅读找到主题就是徒劳的。而创作更不必要有先验主题，更是早

已经如此的。但过去说解释和确定主题,是读者、批评家的事。现在好了,不是确定不了主题,而是根本没有主题。阅读和文本里的主题概念,因此被证明为武断的,因而被颠覆了。文本所提供的是复杂的、杂乱的声音,由读者领会意义。文本的意义是被语言创造出来的,也就是说不是作者创造的。作者写下文字,然而控制不了意义。因为语言有不可透性,不是透明的、空白的,它有自己的含义。因此,是我说话还是话说我,成了问题。

4.语言诗最主要的关心之点,是直接面对或体验语言本身,认为不是透过词语去看,而是看着词语。语言不是外在意义的载体,主张诗歌追求语言的不可透性,即语言本身的各种意义层次。

在创作上,老词新用,获得新鲜意义和新的可能。旨在使语言陌生化,然后让我们再来看陌生化的语言。期望对词句本身有直接的、甚至肉体的体验,从视觉和听觉方面进行体验,包括了语言的声音、颜色、文字形式、排列等。

语言诗之所以把句子当作诗歌写作的尺度,为的就是强制性地放慢阅读的速度,改变通常读全文意思的阅读习惯,从而体验语言本身。所谓把句子当作写作的尺度,乃是说一首诗全是一个个单句,试图把各句之间连贯起来极其困难。它类似于大胆的拼贴画,具有新鲜的瞬间性和模糊性。被迫把注意力放到每个句子上,至少起初如此。放慢速度,考察句子本身,体验每个词语。

语言诗让人提出问题:诗是语言艺术还是艺术语言?用古老的话来说,阅读是得意忘言还是得言忘意?语言诗是20世纪重视形式技巧甚于主题的思潮里的一个浪潮,为语言教授所发明,但受到文学教授拒斥,说它缺少内涵,形式技巧试验走向极端。

5.一首"真正的诗"文本,像被爆炸以后留下的残骸,满目疮痍,目不忍睹。文本具有不完整性。诗篇是被制造出来的东

西,决不可能发现某一个“最终的”形式。传统所强调的最终和完整只是一个幻想,在那里杂乱无章的现实被过分简单化、条理化,并加以连惯起来。

主题创作所产生的文本的意义,是单一的、封闭的,也是先在的,而语言诗的意义是多声的和多元的,而且是由读者在阅读过程中实现的。文本的不完整性是语言诗文本所期待的,目的是为了探索开放型的无结尾的结构。

例如《X》:X里可以填充任何发现的或无意听到的词语,读者得到的印象是这些句子和短语也许是胡乱凑在一起的。

语言诗和传统的关系,就是反传统,例如反文本(的完整性)、反主题、反得意而忘言。

6.语言诗人认为,通常所谓美国诗歌与现实脱节和被边缘化的危机,重要原因之一是30年来非中心化的美国诗歌历史使得对整体的了解成为不可能,包括语言诗在内的美国当代诗的生命力和卓越性被忽略了。

语言诗派认为,诗要与政治历史以及人文科学里的广泛论题紧密相联,他们的创作也多从当代科技、文化和哲学吸取素材。他们说显然诗歌在现代社会里不能再扮演和几千年传统结构社会里同样的角色或起同样的功能,应该尽量去理解、认识与当今情况更直接的种种新的可能性。

语言诗人质疑“诗求纯声”,即质疑诗歌应该而且可以创造独立的、真正的、不带政治色彩的声音和自我。

美国当代著名诗人罗伯特布莱(1926—)在1984年的一篇重要文章里说:在过去30年内美国喜爱诗的读者有了变化,这是因为心理学和诗交了朋友。不管什么原因,诗的读者数目增加了,诗歌读者的结构变了。人们读诗为了获得愉快,也因为大学指定的阅读范围包括诗,又因为诗代表一种私下的反抗,并且,是在这个商品社会中苦苦坚持的“赠送礼品”。

7 . 20 世纪诗歌遗产的一个重要训示是，避免诗歌边缘化的办法，是触及时代课题，活跃在时代脉搏跳动剧烈的领域，从文化、哲学获得营养，以自己的方式关注权力、政治。例如，以中国诗来说，郭沫若的叛逆精神，戴望舒的辛酸的回忆，五四的理想，忧郁，艾青的诗作两次高潮《北方》、《古罗马大斗技场》，七月派阿垅、牛汉，九叶的穆旦、陈敬容的诗，北岛、江河 1978 年的思想启蒙诗歌，1976 年天安门诗抄。以外国诗来说，艾略特的《荒原》，美国的嚎叫派、自白派，奥登的诗。总之，纯，诗求纯声，诗就边缘化了。

一次在军艺讲课，一位军人诗人递上来一个纸条：请谈谈毛泽东主席是怎样潇洒地游戏于诗歌哲学和权力政治之间的情形的。这当然不再是文学为政治服务口号的回归。

语言派诗人重视诗歌政治作用，通过讨论创作与政治的关系，分析整个资本主义的社会秩序，采用全能的创作方式和解读方法来参与资本主义社会秩序的转变。他们的诗对整个资本主义社会占统治地位的语言方式、思维方式和社会秩序提出直接的质疑和挑战。西利曼：诗歌从属于一个更大的对抗策略，他(西利曼)把审美性和政治性包融在一起。

先锋诗：形式与技巧的试验

当代校园诗选或当代大学生诗选，几年的时间里大概出版过好几本了。我写过序言的，恐怕就不下五种。现在这套校园诗歌系列丛书，是按学校来分册，在诗创作上成绩突出的学校，每校一本。现在选出北京大学、北京师范大学、清华大学、吉林大学和复旦大学五种，以后还将继续编下去。这样，这套丛书就比过去的选本更加丰富和完备地提供了校园诗的真实情况，因此自有它的价值。

SJM 是三个汉语拼音字母，代表世纪末三个字。在这里，世纪末是时间概念，不是情绪概念，不是心态概念，不能说这些诗所反映的是世纪末的情绪，世纪末的心态，或迷惘绝望的感觉。世纪末从时间上说，是一个世纪快要过去了，这个时期是重要的，因为这是一个总结和反思的时期。一位青年诗人告诉我，他正在研究"晚年"。他说一本诗集如果最后的几首诗显出江郎才尽，没有后劲，那整本诗集也无甚可读；如果一个人晚年平庸，那他往昔的辉煌恐怕也是成问题的。一个人在还是青年的时候就研究"晚年"，我想这是很有必要的。这会减少生命历程的盲目性，不至于到了晚年再来悔恨。有人说中国人是出生入死，西方人是出死入生。西方学者所谓人生的绝望感、荒谬感和悲剧意识，可以说都是试图探讨怎样从人生的结局去看待生命的意义和价值。我想起了中国古话所说"大器晚成"，也想起了英国

格言所谓“好小伙子出头在最后”也想起了一位近代政治家经常告诫的一个人一定要注意晚节和晚晴。

总之,世纪末是应该有所成就,而且是应该有大成就的时候。一个世纪以来所播下的种子,应该在这时候开出灿烂的花朵。

这个时候的青年是幸运的,因为他们正以年轻的生命进入经过百年来的开垦而该“算总账”的时节。身处世纪末的青年,既然感受了时代的和历史的压力,也就应该是很有作为的。

最近,我评阅的一份硕士研究生毕业论文,把当代实验诗歌的表现方法概括为七种“技巧模式”:寓言、象征、隐喻、反讽、冥想、独白、口语。

我想不妨可以说,当代的诗歌实验,就是技巧、形式和语言的实验。但是,在这里,形式是完成了的内容,技巧则使得诗人从生活中看到第一次显露出来的东西,而创作归根结底可以归结为跳出普通语言的牢房,把语言符号转化成艺术符号,从而将日常的观察转化为艺术的真实。

这里所谓当代实验诗歌,主要是由校园诗人和受过高等教育的人所创造的。

当代实验诗歌自然不是校园诗歌的同义语,但我愿意首先从诗歌实验的角度来讨论校园诗的成败得失和校园诗在当代诗坛的地位与作用。校园诗歌的价值首先在于它的实验性。校园诗不是大学生们日常情感的记录,也不是情书、日记的分行排列,更不是浅薄陈旧到无以复加,却要招摇过市的流行“诗”。正如西渡在北大诗选的编后记里所说,校园诗只有越过爱情和青春的主题才可望成熟。海子、西川、骆一禾等的创作很好地说明了这一点。

英国学者伊格尔顿认为 1917 年是本世纪文学理论发生重大转折的时期。在这一年,年轻的俄国理论家谢洛夫斯基发表了开创性的论文《作为技巧的艺术》。自那时起,特别是 20 世纪

60 年代以来,各种文学理论大量涌现,文学、阅读、批评等词的内涵都发生了深刻变化。但是这一场理论革命时至 20 世纪 80 年代初期都还没有在专家和热衷于此的研究者圈子之外得到广泛传播。

校园诗也许可以界定为受过良好教育的青年创作的诗。假如这话不错,那么,校园诗理所当然地要承担起进行形式、技巧和语言试验的艰难的责任。我不敢说这就是校园诗的艺术方向,但至少可以认为这是校园诗价值的重要取向,因为,未受过良好教育的人恐怕很难担当技巧、形式和语言试验的任务。

然而,80 年代还不是真正的世纪末,本世纪还有十年时间。在这十年时间里,校园诗的走向、命运和作用,很值得寻味。

我想,90 年代的中国现代诗应当感应世纪末的大趋势,在进行技巧、形式和语言实验的同时,要有勇气重新审视信息社会里生活的意义,要在更深层次的价值观念里渗透一点高层次的东西,同时还要坚持自己民族文化的特色,并且要兼顾大众媒介的观众。

大学校园里热爱现代诗的青年学生,在这世纪末的文坛上,是可以大有作为的。

1991 年 6 月 14 日晚九时写成

(此文为"SJM 大学生校园诗歌系列"丛书的《总序》,该丛书于 1991 年 5 月南海出版公司出版。)

高科技与高情感的平衡

科技的重要性从来没有像今天这样被意识到。科技对于我们的生活质量和生活方式的重要影响,也从来没有像今天这样明显和直接。有人说我们的时代是技术化时代。科技知识分子不仅在荧屏上频频露面,而且其中有些人已成为主宰政治经济的核心力量。相比之下,文学、人文知识分子,显得那样猥琐、苍白、边缘化,似乎在社会生活中无足轻重。

纯粹的人文知识分子的存在的确是让人难以理解的。我曾听一位长期担任过社会科学院高层领导秘书的某公司陈经理说:人文知识分子的本事不过是"侃大山"。他这话并非没有道理。我们当今所看见的所谓"泡沫学术",它的随意性、毫无独立思考内涵的"驯服工具学术",不是与侃大山差不多吗?这里所谓"侃大山",是指不仅没有标准、缺乏客观性,乃至对社会、对公众没有实际作用和意义,不过虚掷时光罢了。北京一所大学某些搞社会科学的教授在开学术会议时经常这样解嘲:不说白不说,说了也白说,白说还得说!

那么,文学、艺术、哲学这些东西,是否真的没有什么作用和意义了呢?

近日我有一次乘出租车,司机忽然与我交谈起来。他说传媒最近有一个什么测验,说中国女性择偶的标准变化了,放在第一位的不是对方长得帅不帅,也不是有钱无钱,甚至还不是有权

无权，而是有没有情趣。说到钱嘛，对一般人来说都差不多，既不是暴发户，也还不算穷。帅不帅更是一个没“准”的标准。我想，怎样才使一个人有情趣呢？培养情趣，解释情趣，大概就是文学、艺术、哲学所要做的事情了。

我本人是学人文学科出身，长期以来朋友圈内都是文学人文知识分子。90 年代到清华大学任教以后，在一个以理工科为主的学校工作和生活。同事、朋友、邻居不少是理工科知识分子。据我观察，理工科知识分子中的优秀人才，他们之中的出类拔萃者，有些什么特点呢？当然，他们的专业水平、创造才能无可争议；同时，很重要的一个方面，就是他们通常都有较好的人文文化素质。一位做董事长的朋友告诉我，在理工科知识分子同事之中，他之所以能做老板，是因为他能说会道，有能力与客户沟通，能够了解自己和比较容易地理解对方。再一位朋友是总工程师，他从小就深受中国古典文学的熏陶。我还记得他上中学时在活报剧里演美国当时新上任的总统艾森豪威尔时的情景。很多后来“从政”的理工科知识分子，并不是从小就盯着权位，相反倒是喜欢人文和文艺。例如胡锦涛同志和清华大学现任校长王大中同志，在大学时代都曾经是舞蹈队队长，从跳舞中也使他们体悟到如何协调人与人之间的关系。江泽民同志也有着深厚的文艺修养，他喜欢博览群书，喜欢交响乐，他还对朱自清印象难忘，一再题词、作诗纪念这位学养深厚的文学家。

与此相反，在理工科知识分子中有两种人或两种倾向引起我的注意与反感：一是缺乏人文素养，对人对文化连起码的了解都没有，一心直奔自称的所谓“方向”，其实不过是一个工匠或工头，但他却又想赚钱，又梦想成为两院院士；二也是缺乏人文素质，也是对人对文化连起码的了解都没有，不过是政客或小政客，却想成大气候，成为技术官僚。此二种人的共同点是非常“实际”，非常急功近利，非常的小聪明，非常的盲目。这种趋向，

正如德国哲学家海德格尔(Martin Heidegger, 1889—1976)所说,渊源于把科技当成了对社会、世界的技术性、实用性、谋算性组织整理,使得包括人在内的万物都得在现代技术的框限面前呈现它的市场价值。

实际上,理工科知识分子的创造性工作,是离不开人文文化的。正如左拉所说,科学是通过某种气质所见到的自然,个性是既为文化所窥视、又为文化所遮蔽的气质。人文文化是无所不在的,它在科学家和他所探究的对象的本性之间,插入了双重屏幕。

丰富的感情和高尚的情操是优秀的科技知识分子所需要的,这已经为越来越多的人所认识。昔日一些人似乎认为科技知识分子都是不动感情的人,越优秀就越不动感情。然而,科学史家在考察一些个案之后得出结论说:无动于衷显然不是优点。在对科学难题作持续的和疲惫不堪的求索时,没有丰富的情感行为是难以置信的。在这里,优秀的理工科知识分子与平常人的区别只在于:他们的这种支配个人生活和科学生涯的激情,虽然有时会达到火山爆发那样的程度,然而,它是有节制的,能很好地把感情激情与智力激情结合起来。

从西方的情况来看,随着科技的发展,整个社会的智力生活(包括很大一部分他们的现实生活)日益分裂为两个集团。一个是人文知识分子,一个是科技知识分子。双方都荒谬地歪曲了对方的形象。双方对待问题的态度全然不同,甚至在感情方面也难以找到多少共同的基础。人文知识分子倾向于认为科技知识分子粗鲁、自吹自擂、抱有浅薄的乐观主义,没有意识到人的真实而丰富的处境。而科技知识分子而认为人文知识分子缺乏远见,特别不关心自己的同胞,在深层意义上是“反知识”的,热衷于把艺术和思想局限在存在的瞬间。对此,英国学者C.P.斯诺在《两种文化》一书已有深入的分析。

科技知识分子与人文知识分子两者的区别会永远存在下去。不能指望二者合二为一,二者也永远不可能合二为一。如果二者真的合二为一了,那就会不伦不类,任何知识分子都将不可能有深度,不会再有原创性,任何知识分子都将不再是精通本行的专家,成了无专业方向的"通才"。同样,如若两种文化之间的区别消失了,这并不是人类文明的进步,而只能是倒退和无所作为,这是不可想像的。

然而我们指望两类知识分子和两种文化能相互合作与相互渗透、相互尊重、相互理解和相互学习。我们有根据希望:科技以人文文化为土壤,人文以科技文化为精神。对当前中国来说,我同意说文化中科技精神的缺乏更值得关注。事实上,这个问题在本世纪初就提出来了,早在"五四"新文化运动中,就以民主和科学为两大旗帜。科学对于文化的重要性,愈来愈为更多的人所认识。今天我们所面临的是如何去做的问题,这个问题与科教兴国的战略有深刻的内部联系。然而,我们也应注意到科技要以人文文化为土壤,科技从人文文化中汲取动力和动因这个问题。今天的世界已经迅速认识到,一个道德、美学、政治、环境等方面日趋堕落的社会,不论它多么富有和技术高超,都不能认为是个进步的社会。进步不再仅仅以技术和物质生活标准来衡量。科技应当以人为本,科技的发展应该推动社会的全面进步。与此同时,科技知识分子要关注科技的动因和活力,关注那支配科技知识分子本身持续进取的激情,逐步掌握高科技的知识分子倘若感情贫乏和在生活面前无动于衷,那么,他们的人生就会失去平衡,就会在崎岖山路的攀登途中站不住,甚至跌落下来。科技知识分子所需要的,是高科技与人的丰富情感的平衡。

(原载《科技潮》1999 年第 4 期)

诗人不是"日常成人"

外研社近两年来出版了一套英文版"大师经典文库",系统推出一批世界著名思想家、哲学家、历史学家、心理学家的经典学术名著。弗洛伊德的《梦的解析》即其中一本。当我收到这本书并遵嘱写几句书评时,一些年轻朋友告诉我,说他们已经买了这本书,而且还说这书很容易读,这是使我有些意外又高兴的。我想,读十本现代心理学史或弗洛伊德传,不如读一本弗洛伊德本人的重要著作,前者只能了解皮毛,而且难免误解,后者却可能包含著作者本人的全部历史、智慧、故事和情感以及思维方式。这样说来,大师经典的重要性,该是不难理解了。

《梦的解析》是弗洛伊德的成名作,完成于1899年,迄今正好一百年,一个世纪。此刻来阅读,还有纪念意义。一百年来,弗洛伊德著作经由多种智力参差不齐的学者的论述与引申,成为科学,成为学派,互相争辩,争相标榜。这其中,正如有论者所指出的,好些著作都同枯燥无味的烦琐哲学搅在一起,有着含糊的深奥以及古怪的故弄玄虚。而弗洛伊德本人的经典著作,他那丰富、大胆的想像与深邃的综合分析,今天读来仍然让人吃惊。最引人注目的是这些论述中鲜明的观点和有节制的提法,他的文体中那毫不摇曳的火花。所有这些情形,都是我们今天还得直接请教一个世纪前的经典著作的理由。

弗洛伊德在1908年所写的《梦的解析》第二版的序言里,曾

着重谈及该书对于他个人来说所具有的两点主观上的意义。第一点他说,经年累月为解决心理症问题而工作的当中,他不时感到疑惑,并且对自己的信念产生动摇。这时候,《梦的解析》总会替他带回来自信。第二点尤其有意思,他说该书的材料大部分是他自己的梦,他发现该书是他自我分析的一部分,对父亲逝世的一个反应——即是说对一个最重要事件,一个男人一生中最大创伤的反应。他说这意义只有在他完成该书后才知道的。知道这点后,他发现无法掩饰这经验的痕迹。

弗洛伊德的这些话,使我们难免想到自己。他的父亲逝世时,他已经 40 岁,他还说这构成了他一生中最大的创伤。而我的父亲逝世时,我才 4 岁。不难想像一个男人一生中最大的创伤对于一个 4 岁男孩的成长所带来的深刻影响。我体悟到,从 4 岁开始我就停止了作为一个男人的成长,而只是作为一个“人”(中性)在生命里积累经验和岁月。记得几年前有一次与香港几位女性主义女学者聚会,我向他们请教女性主义的最高信条,她们同声说,这最高信条就是男人都不是好东西!然后她们补一句:但你不包括在内,因为你根本不像是个男人!为了安慰我的迷惑,她们解释说香港的男人只谈钱,谈性,而你谈的是文学和情感。从弗洛伊德醒悟我们自己,在这种种素质背后所掩藏的是一个男人一生中最大的创伤。而且这个不自知的创伤,还影响到我多年来的学术选择和学术道路。

台湾著名学者曾　　在谈到《梦的解析》的价值时说:弗洛伊德精神分析学说揭开了人类精神活动之潜意识境界里的‘原本思考法则”。他说这其实也就是人在孩童时期的思考方式(因为幼儿时候的思考方式类似于原始人类的思考方式,而与成人以后所发展的‘续发思考法则”不同),其特点为:一,不受时间、空间之限制,任何事情可以跳越时间、空间之范围而发生关系;二,思考之方向依情感和欲望之支配进行,不依逻辑之前因后果

之推论;三,常以浓缩、转移、象征等作用表达。此外,还有一些特点,例如两个相对的观念,被混合在一起,同时出现,如爱与恨、生与死、好与坏等,常常混淆不清。又如常以动作、情感等较原本之方法表达,而以极端、激烈的方式出现,如以杀人的行动表达厌恶的感情,以性关系表达爱情等。这种潜意识里所遵循的原本思考法则,与日常成人在清醒时的合理思考全然不同,是得从梦、幻想、童话、诗歌、原始人之语言、精神病症状等潜意识的产品中去分析、解释、寻找了。

读了曾　　的论述,回过头来看大陆青年学者旷新年副教授对于拙著《现代文学经典"症侯式分析》(1998 年出版)所写的评论《艺术魅力的释放》(《科学时报》1999 .5 .5),就容易理解了。旷新年在这篇文章里说我的批评"大大突破了我们的知识、规定和想像力的限度","简直是匪夷所思","不仅出人意外,甚至是冒天下之大不韪","不仅违背了作品的表层意义,而且也远远超过了我们的理解经验","必须远远偏离常识,才能达成理解"。我想他指的是我对于虚构性文学作品"原本思考法则"的发掘与阐释,而不是说我使用的就是原本思考法则。然而,我在这本著作里所使用的方法,又确与弗洛伊德《梦的解析》那种"很逻辑"的方法有些不同。正如旷新年所说,我的分析"好像摆脱了知识,达到一种纯粹,一种纯净的感性","从原初的阅读困境出发","他的那些石破天惊之论往往是水到渠成,花开一般自然"。这就是说,我的方法与纯"续发思考法则"或逻辑法则又有好些不同。我想这与我在 4 岁时即遭受一个男人一生中最大的创伤很有些关系吧。或者说在著作中留下与弗洛伊德同样的无法掩饰的经验痕迹。

从著作说到行为方式,我发现自己往往与环境冲突,甚至可以说处处冲突。90 年代来清华大学任教后,领导同志往往说我是"诗人"。长时期里我弄不明白这其中的含义。现在联系弗洛

伊德所说"一个男人一生中最大的创伤"和曾　　所论断"原本思考法则"之不识时空之限制,情感与欲望支配思考以及缺乏耐心而往往出之以浓缩、转移、象征等特点来看,诗人不就是未及正常成长因而不能与日常成人一样进行清醒合理思考的人吗?只不过诗人自己说这是天才与世俗的冲突罢了。

《梦的解析》暗示我们,这一切大概都是可以在经过反复分析而后超越的,虽说不是那么容易。

(原载《科学时报》1999.9.13)

美国"语言诗":质疑"诗求纯声"

最近,我们几位在京的学者和诗人,与前来我国访问的美国语言派诗人汉克·雷泽尔、詹姆斯·谢里以及美国著名学者弗·詹姆逊,就语言诗的创作和理论问题,进行了一次长时间的学术交流。席间,他们向我们赠阅了中英对照的《美国语言派诗选》一书。交流是有益的和富于启发性的,它促使我们进一步思考当代诗歌所面临的种种问题。

语言诗已有了近 20 年的历史,它是当今世界上最前卫的诗歌。语言派在美国至今仍是少数派。语言诗甚至被称为"不法分子的艺术",对它的评价毁誉参半,但它看来仍是方兴未艾,充满活力。

据介绍,语言诗最主要的关心之点,是直接面对或体验语言本身,认为我们不是透过词语去看,而是看着词语。它认为诗的经验是语言生成经验,而不是作者刻意寻找语言去再现那些在某种意义上外在于或先于语言而存在的经验。它批判把语言当成外在意义的载体的看法,认为那样的语言是透明的,空白的。它主张诗歌追求语言某种程度上的不可透性,即语言本身的各种意义层次。它认为语言是经验产生的先决条件,从哲学上说,它认为语言是世界赖以成立的手段,也是我们进入文化的手段。通过语言,意义进入世界,获得存在。它强调说明:不是说在人类语言之外什么也不存在,但是只有从语言出发才有意义,特定

的语言便是特定的世界。

在创作上,语言诗力求去掉词语的常人熟悉的意义和涵义,老词新用,获得新鲜的意义和新的可能。语言诗旨在使语言陌生化,然后让我们再来看陌生化后的语言。语言派把句子当作诗歌写作的尺度,一首诗全是一个个单句,试图把各句之间连贯起来是极其困难的。这有些类似于具有新鲜的瞬间性和模糊性的大胆的拼贴画形式,它是由借用自医学的'胚胎组织间的错误连接'的技巧来实现的。在这种情况下,当我们阅读它的时候,我们的注意力至少起初被迫放在每个句子上,考察每句的本身,而不是想把各句轻而易举地连贯起来。首先,这将使我们放慢速度,改变我们通常肤浅的解读习惯。在这里,语言诗期望对词句本身有直接的、甚至肉体似的体验,从视觉和听觉方面进行体验,这包括了语言的声音、颜色、文字形式、排列等。语言诗人并非不会运用传统的抒情方式,而是他们不求炫耀华而不实的抒情;相反,他们要把读者卷入一个充满细节、辞藻、意识和目光的旋涡之中。这种创作方法,表现了语言诗反主题创作的意图和对以内容为中心的创作的抵制。语言诗认为,主题创作所产生的文本意义,是单一的和封闭的,也是先在的,而语言诗的意义是多声的和多元的,而且是由读者在阅读过程中实现的。这种不着眼于单个句子之间的连贯意义的反主题创作和抵制以内容为中心而着眼于语言本身的创作方法,给诗歌带来了不完整性;然而,语言诗人愿意允许甚至期望他们的作品有高度的不完整性,目的是为了探索开放型的无结尾的结构。他们争辩说,诗篇是被制造出来的东西,决不可能发现某个"最终的"形式,同时,传统所强调的最终和完整的形式本身就是一个幻想,在那里,极端杂乱无章的实际现实被过分简单化、条理化,并加以连贯起来。

例如,巴雷特·沃顿的诗《X》开头几行:"在任何地方开始。// 警报。同心圈。// 所有的镜子在角落里。断片群集。一

堆堆。// 在他词语死后的作家。// ……在炸弹掷下以后,// 地上一个个小棒棍扎做的小人。// 时间流逝。// 他们的命运将继续存在。"这样的行文长达几页,甚至用空两行的空间强调行与行之间的断续性,仿佛每一句,每一短语或有时一群短语都是独立的,甚至单个的句子和短语常常显得没有意义。读者得到的印象是这些句子和短语也许是胡乱凑在一起的。这也许是标题《X》的意思:"X"里可以填充任何发现的或无意听到的词语。然而,这样的诗也是可以解读的,杰夫·特威切尔就进行了解读。据认为,如果想弄清这首诗的"意义",读者显然必须作大量弄清意义的工作,可以从语言和语言本身方面去理解它们。在这样理解并找到"意义"之后,特威切尔说了这样一段话:或者,我们也许感到读这样一首诗像是看一首"真正的诗"被爆炸以后留下的残骸。如此等等,不一而足。沃顿的这首诗究竟是(特威切尔理解的)不是这个意思?如果不是,你自己寻找你的解读方法。这不是更像玩游戏,而不是读诗?但传统诗是什么?为什么要用我们的方法装配它呢?我们怎么会知道它的意思就是我们认定的意思呢?

语言诗把解构主义的批评活动作为诗歌创作的手段。德里达解构主义的整个中心课题,正是对例如文本具有中心声音的思想提出质疑,并表明它是语言上的错误观念,是武断地取消或藏匿对立面的种种可能性和不一致性。消解方法的要害是,认为一切文本意义具有不确定性。语言诗人认为,我们根据语言提供给我们的规则和形式来说话、写作和思考,这意味着自我是一个假象,更准确地说是一种语言建构。语言诗人对诗歌是表现自我的观念不感兴趣。诗歌不是语言与一个人的内心自我"相一致"的东西,而是直接用语言本身创造语言结构。我们所有的经验,包括"感情的"经验,都是通过语言过滤,并加以建构。因此,语言诗不把诗歌当作一个创造和表达"真实的"声音和人

格的舞台背景,而是积极寻求读者和作者之间的合作关系。

据介绍,语言诗运动展示了可谓现代派之后美国诗坛上一个最重要的创作体系和思维体系。语言诗人是后现代派,他们要抑制并从而质难美国大学创作专业现代派写诗技巧的固定版本——诗求纯声(按:即诗歌应该而且可以创造独立的、真正的、不带政治色彩的声音和自我)。语言诗人斥责它在过去的 25 年里" 以共鸣、清晰、真诚/ 或诗的直接性为名义/ 不断发起激烈的/ (也就是不宽容的统一主义的)/ 运动去箝制反叛的/ 独立的语言本质"。语言诗人毫不掩饰地说明他所不感兴趣的写作和思维方式:" 每根肋骨都很完美地搭在/ 另一根上,凭着善思,不费力气。"在那里没有语言的" 错误搭配"。在这种流利、透明的写作中,作者掩盖了他的轨迹,遮住了所有的接缝。语言诗只是要" 把我们从吸收的昏睡中/ 惊醒",却并不要也没有消除意义,但他们确实对" 功利主义和/ 实在论关于意义的各种观点"的权威性提出驳斥。语言诗总是为众多的词汇和修辞提供足够的空间,以使任何一种形式或观点都不能单独呈现出可辩性。就这样,他们的诗实践并肯定了贯穿整个文本的原则:" 这世界只跟否定和/ 矛盾打交道,它不会偏爱某种单一的/ 结构," 通过客观化,也就是说/ 中立自己的观点,/ 割让自己的领地/ 来容纳所有不同的观点";" 这里没有目的论";" 每件事都是一个开端"。总之,语言诗注重向我们寄予诗歌的期待或意义进行挑战,注重探讨大量不同的方法,促使我们进入诗歌可能有的新概念和新想像力。

语言诗还试图把诗歌与更丰富的文化和思维背景重新联系起来,提供了一种与社会、历史以及人文科学里的广泛论题再次紧密相联的诗歌和诗学。语言诗的创作多从当代科技、文化和哲学吸取东西,例如谢里本人就是电子计算机专家,伯恩斯坦是学哲学出身。语言诗人认为,通常所谓美国诗歌与现实脱节和

被边缘化的危机,重要原因之一是30年来非中心化的美国诗歌历史使得对整体的了解成为不可能,包括语言诗在内的美国当代诗的生命力和卓越性被忽略了。语言诗认为,显然诗歌在社会里不能再扮演和几千年传统结构社会里同样的角色或起相同的功能,应该尽力去理解、认识与当今情况更直接的种种新的可能性。

语言诗的兴起,事出有因。它针对美国大学创作专业认作标准的主流诗歌的种种缺点,提出反主题阅读的方法,抵制以内容为中心的创作,其探索严肃而富于启发性,的确给诗歌的发展提供了一些新的可能性。但是,语言诗的创作也从内部碰到极大困难。例如以西利曼的创作来看,就存在着这样两个矛盾:一是他在忠实于创作的瞬间性的同时,又服从于一个前在的结构;二是他在邀请读者在意义构建中成为作者的合作人的同时,又通过把他对自己的系列文本的自我解读纳入自己的写作,给作者/ 读者的合作规定了前提条件。在外部,语言诗受到来自美国主流诗人和批评家的严厉批评,其主要论点是说语言诗没有趣,不清楚,太抽象,无内容,可读性不强,人工化太甚,缺乏动人的情感力量。另外,有一个问题也是至关重要的,语言诗在允许甚至期待作品里有高度的不完整性的同时,的确要冒诗歌被降低到胡写乱凑的巨大风险。写语言诗的人越多,写语言诗的人的学术素质越差,胡乱写作的风险也就更大。

人类的诗歌观念和诗歌创作,一再遭到重大冲击。在浪漫主义之后起来的朦胧诗风,以奇特的观念联络为特征,表现在词语之间的联络上打破常规和习惯,以此表现新颖的感受,这已经使很多人对诗望而却步。(当今的语言诗更进一步,它有意切断诗句与诗句间的联络,)逼迫读者回到语言本身,一切意义都由读者去构建,这就更使人陌生了。总之,诗歌愈来愈变得不像诗了。可想而知我们大家的困惑和惶惑是很不少的。在交流结束

的时候，美国语言诗人通过现场翻译黄运特，一再请我把语言诗的情况向中国诗坛作些介绍。于是我问汉克·雷泽尔："你希望我们作怎样的介绍，以及你是否希望中国的诗人都成为语言诗人？"他的回答是："我们没有最终的目的，或者说没有目的。我们只是希望语言诗能够冲击固有诗歌观念，促使对于既成诗歌传统的怀疑，并从而带来思考和变化。在评介我们的时候，希望不要用主题阅读的标准，希望能够同情和理解我们的想法。"

通过这次学术交流和仔细阅读他们的诗歌和理论，我承认我改变了一些对于包括语言诗在内的后现代诗歌的看法，减少了一些惶惑和疑虑，但仍然认为这其中问题不少。对于文学和思维来说，有的甚至是带根本性的。希望我这篇短文能给我国当代诗坛带来兴趣和思考，也希望中美诗歌界今后有机会做进一步的认真的对话。

(原载《文艺报》1994 年 4 月 16 日)


第二辑
现代诗歌批评理论的渊源与传统

九叶派诗歌批评理论探源

本文标题如果叫"袁可嘉诗歌批评理论探源"可能更确切，这也是本文的初衷。然而，袁可嘉是因建构九叶派诗论而成名的，而这正是他后来理论研究的基础和出发点。

九叶派诗论的渊源是丰富的，可谓有些"多元"，比如唐蕾、陈敬容、杭约赫以及新时期以来的郑敏，都卓有贡献。然而，就时间较早和更有系统性、更完整和更有专门性来说，袁可嘉被公认为九叶派的理论家。

本文拟集中讨论 1946—1948 年间，袁可嘉诗论之渊源。他在这个时期(25—27 岁)写的诗论文字，后来一直到 1988 年才汇集出版，命名为《论新诗现代化》(生活 · 读书 · 新知三联书店，1988 年 1 月)。这本仅 250 页的小册子立即引起极大的注意，迄今成为研究九叶派和中国新诗史的经典性文献。说起来已经是 15 年前的事了，由于我是新时期以来对九叶派发表评论的最早的一两位作者之一(我的论文曾经在几位在京九叶派诗人之中传阅，征求意见，反复修改，定稿于 1982 年 10 月，题目为《论四十年代的"现代诗"派》，初刊于《中国现代文学研究丛刊》1983 年第 1 期。另一位是古典文学专家严迪昌教授，他的论文《他们歌吟在光明与黑暗交替时》发表于 1981 年底)。袁可嘉先生委托我为他正在汇编的 40 年代诗论集《论新诗现代化》写序言，并在给我的信中嘱我："客观地介绍一下这些论文产生的背

景和表述的文艺思想的历史意义,有好说好,有坏说坏,总以平实中肯为好,也欢迎提出批评意见"。序言写成之后,本拟先在《读书》杂志发表一下,但因为序言写得太长,后来在编辑时甚至都没有以"序言"通常的位置放在这本论文集之前面。我在这篇"序言"里,虽然按照袁可嘉先生的嘱咐,着重于这些论文的背景、诗论之要点分析,理论体系及其评价等方面,我仍然提示了这些诗论的渊源。我在序言里明确指出,袁可嘉属于瑞恰兹这类"文学批评家",把批评作为科学,偏重于美学原理的探究,理论系统的建立,研究重于欣赏,制度化意味甚过一时的兴会感发,他的立论表现出智力与明晰,常常使用"剥笋式"的分析方法。但我也提到袁可嘉对于诗歌文本多有感触和发现,对诗有特殊敏感,而且能从中概括出独到看法,因此也兼有艾略特这类"批评文学家"的特长。所有这些话,都有一个用意,即想暗示袁可嘉诗论在渊源上与瑞恰兹和艾略特的联系。时光已经过去了15年,15年来我一直没有可能把这项已经提出来的课题加以完成,而学术界也没有任何人试图着手去做。旧话重提,朝花夕拾,我认为这个课题至今仍有重要价值,想必仍然为学术界所关注。从选题方向与选题战略说,甚至更应该受到关注了。

根据他的自述,写这些诗论的时候,他正在刚从昆明迁回北京之北京大学西语系任助教。他是从西南联大外语系毕业,受聘于此。1946—1948这两年间,正是九叶派形成风格和臻于成熟的时期。他正是在这个时期发表较多诗作。这就是说,他是置身于这一诗潮,在其中学习、体验、创作与思考,与此同时,对这一思潮做出"理论上的分析和说明"。袁可嘉当年的这些诗论所发表的报刊,主要是沈从文编的《大公报·星期文艺》、《益世报·文艺周刊》和朱光潜编的《文学杂志》。袁可嘉的诗歌创作,经历了一个艺术方向上的转变过程。1941年秋天,他开始就读于在昆明的西南联合大学外语系。大学一年级的那年,他主要

沉浸于英国 19 世纪的浪漫主义诗歌。他诵读拜伦、雪莱、济慈、华滋华斯等人的作品,深受感染,以为天下诗歌,至此为极,不必再作它想了。又由于受杨振声教授口衔烟斗,娓娓而谈徐志摩的感染,喜爱徐志摩的诗。1942 年是很重要的一年,他的兴趣从浪漫派文学转向现代派文学。就在这一年,他先后读到了卞之琳的《十年诗草》和冯至的《十四行集》,很受震动,惊喜地发现诗是可以有另外不同的写法的。与此同时,他读到美国意象派诗和艾略特、叶芝、奥登等人的作品,他感觉这些诗比浪漫派要深沉含蓄些,更有现代味,更切近现代人的生活。当时,西南联大校园内正刮着一股强劲的现代风,袁可嘉学习现代派诗的象征手法和机智笔触,力求把现实、象征和机智三种因素结合起来,使诗篇带上硬朗的理性色彩。他在奥登《在战时的中国》的启迪下,用不算严格的十四行体,描绘上海、南京和北平几个大都市的外貌和实质,力求用形象突出它们各自的特点。这些有代表性的诗,我都选进了我编选的《九叶派诗选》(人民文学出版社 1992 年出版,袁可嘉先生在他的 1992 年 12 月定稿的正式《自传》里称这个选本"是迄今为止最详尽的九叶派选本")。读者不妨与他的理论文章参照研究。他在 1946 年大学毕业时用英文撰写的论文《论叶芝的诗》可谓他写诗论的发轫。

袁可嘉先生后来在 71 岁时回顾说:"三、四十年代是西方新诗潮和我国新诗潮相交融、相汇合的年代。在西方,艾略特、里尔克、瓦雷里、奥登的影响所向披靡;在我国,戴望舒,卞之琳、冯至和后来所谓九叶诗人也推动着新诗从浪漫主义经过象征主义,走向中国式现代主义。这是一个中西诗交融而产生了好诗的辉煌年代。但截止四十年代中叶,诗歌理论明显地落后于实践,对西方现代诗论虽已有所介绍,可对西方和我国新诗潮的契合点还缺乏理论上的阐明。"这里所说的'诗歌理论",即我在上文曾经提到的瑞恰兹一类的科学的、体系性的、偏重于美学原理

的文学批评,而袁可嘉先生所寻到的"契合点",就是他那个时期里一再说起的"新诗戏剧化"理论。这个理论,也可以径直叫做"新批评":袁可嘉曾经把当年那个时期那些诗论以《新批评》为名,收入朱光潜主编的一套诗论丛书。因战乱关系,稿件在寄投途中丢失。对于本文来说甚至显得更重要的,是袁可嘉在这回顾里还说,他所受英美新批评派和现代派启迪的诗论基本观点有以下三点:第一,诗是多种因素结合的有机组织,成败决定于整体效果;第二,诗与主、客观有机联系,不可偏执一端;第三,诗表现手法的现代化问题。这些论述都为本文提供了确凿的线索和根据。

在进入袁可嘉诗论的渊源这个问题之前,我要先声明,希望读者不要读过此文之后,下意识地就觉得好像袁可嘉诗论的独创性立刻减少。他们想呵,原来如此,他的理论都是从别处来的呀。这种情况在很多著名的作家身上都发生过,据我所知,很多作家都不愿意,很不希望看到批评家考据出他的作品受到别人的影响。茅盾说他在写《子夜》之前根本就没有读过左拉的小说《金钱》。曹禺婉转否认别人说《雷雨》受影响于易卜生的《群鬼》和尤金·奥尼尔的《榆树下的爱情》,更否认《日出》脱胎于小仲马《茶花女》。我还记得,有一次,一位学生写了篇论文来讨论九叶派诗人杭约赫的抒情长诗《复活的土地》所受艾略特名诗《荒原》的影响,我以为分析得有根据,作者有自己的发现,便兴致勃勃带去杭约赫家里给他看,说这是对于九叶派深入研究后的一个进展。没想到,他一改往日的率真和亲切,以一种我很陌生的淡淡的冷淡回应说:过去也有人说我的《复活的土地》受到艾青的《复活的土地》的影响,其实根本没有联系。杭约赫的态度,我印象很深,深感意外和讶异。但当时我无从给他把他的误解加以分析。其实,任何人在进行创造时,都有一个历史背景,同时又在创造,科学家、政治家、军事家,也都如此。列宁指明马克思

主义有三个来源和三个组成部分,西方学者指明毛泽东在哲学史上为黑格尔辩证学派。艾略特本人看起来是单枪匹马和作为第一个人,发掘了17世纪的玄学派诗歌,其实,在他之前,塞缪尔·约翰逊(1709—1784)也重视英语诗歌的机智传统,他偏爱机智、精炼的诗歌,同时也树立起古典主义形式完美的标准。从这两方面看,在英国文学批评史上,约翰逊可谓艾略特的先驱者。鲁迅则指明《狂人日记》这个题目直接来自果戈里的中篇小说《狂人日记》。于是唐　也用鲁迅的方法指出鲁迅杂文的文体渊源是外来的essay、feuilleton和魏晋的论辩文章。另外,何乃英还翻译了《〈摩罗诗力说〉材源考》。袁可嘉先生本人分析九叶派诗歌卓然独立的特质,并指明它"代表新的感性的崛起"和"诗歌气候新的转变"之同时,也还指出了这个"感性革命的萌芽和先驱",指出了这个先驱就是卞之琳诗中传统感性与象征手法的有效配合和冯至更富于现代意味的《十四行集》。这不仅没有削弱,反而更脉络清晰地阐明了九叶派的诗史地位和独创性贡献,尤其是有助于深入分析九叶派是怎样崛起的,用什么样的属于自己所创造的艺术来崛起的。

当然,我写这些话,并不是害怕袁可嘉先生误解。他本人是一个学者,他在自己的论文里其实已经一再提及了他的诗论之渊源,我所做的,只不过对此详加分析就是了。同时,我还注重他在这当中的属于自己的卓越建树,以期对于他这两年时间里他所说的"摸索",作一些进一步的分析和归纳,从而把我们对于现代诗论的研究向前推进一步。

袁可嘉在40年代后期,即他诗歌理论研究认真起步之时(1946.9.15—1948.10.30),一共写了26篇文章,1988年全部编入《论新诗现代化》一书。其中有10篇选入他后来在1992自编的自选集里,因而相对更重要些。但他不是一开始就写到了关于"新诗现代化"题旨的重要文章上来。论新诗现代化第一篇

写于他开始发表诗歌理论文章以来的半年之后,而确认他理论体系并婉转隐藏地为他的理论起名的那篇文章《谈戏剧主义》,发表于 1948 年 6 月 8 日,大约是在经过了两年的摸索之后。因为袁可嘉先生先学写诗,后来转向了理论,因此创作是他的基础。他的第一篇诗论是谈创作的,可以说是谈怎样写诗,不过不是谈自己写诗的经验,而是一些学习诗歌文本过程中的“发现”,题目叫“论诗境的扩展与结晶”。第二篇谈及对当时诗坛流行倾向的一个重要观察,并概括为“政治感伤性”。接下来他谈到了诗的主题、晦涩、道路这些当时诗坛上的比较重要的问题的观感。在谈过现代英诗“从分析到综合”的演变历程之后,他开始进入“新诗现代化”这个话题。

《新诗现代化:新传统的寻求》(1947.3.20)是第一篇重要文章。袁可嘉所说“新诗现代化”,是指 40 年代以来出现的以穆旦、杜运燮为代表的一种新诗,他说这种新诗的出现,无异乎一场“改变旧有感性的革命”。他说在这改革活动的后面有七条理论原则,从理论脉络方面看,有理由认为,其中第七条即“现实、象征、玄学的综合传统”,乃“新传统的寻求”之中心和重点。在这里,现实表现于对当前世界人生的紧密把握,象征意味着暗示、含蓄,而玄学则表现为敏感多思,感情、意志的强烈结合和机智的不时流露。请注意,这里带出来了三个概念:感觉、思想和感情,以及三者在诗里的相互关联。袁可嘉明确指出这个新诗的新传统,它乃来自西方诗现实、象征、玄学的新的综合传统。接下来在第二篇论新诗现代化的文章《新诗现代化之再分析》(1947.5.18)里,袁可嘉论述这个新传统在技术方面的四点做法:(1)与貌似坦白而实图掩饰的直接说明不同,这个新传统要用相应的具体事物表现“思想直觉”;(2)与浪漫派意象是“空洞含糊”不同,新传统的意象要求能惊人、离奇、新颖、丰富,所代表的事物要确切不移;因“情感思想强烈结合”,所以要求所产生的

意义复杂;(3)与概念逻辑不同,作者通过想像逻辑对于全诗结构加以注意;(4)与流行的硬性文字不同,新传统要求诗的文字弹性与韧性。这四条里的中心问题是意象、情感与思想三者的结合。有必要指出,袁可嘉在谈及这个新传统时,曾经说过有几条眼前还无细致复杂的作品可充例证,这句话可以"解构"他所说的新"传统":既然都还没有作品可以参证,何来的传统呢?原来,袁可嘉所说的传统,并非都从已然的创作里归纳出来,同时也有一些是他本人的主张,或者说暂时还只是西方诗歌的特长。所以他说新传统的"寻求",而不说新传统之"出现",这其间的区别意味着,新传统正在被寻求因而也就正在形成之中。他所说的眼前还无作品可充例证的"传统",有三条:(1)依赖文字通过声音、节奏、意象所能引致的联想;(2)想像逻辑;(3)琐事细节对于全体结构之功效。此三条之中最中心的问题,是想像逻辑。因此,这是袁可嘉诗论所触及的基本问题的第三点。

又经过一年以后,袁可嘉把他所理想的现代化新诗,从创作的角度加以归纳,并针对着当时诗坛的弊端,为回答如何使意志和情感转化为诗的经验而提出了"戏剧化"这个名称,这篇文章即题为《新诗戏剧化》(1948.6,《诗创造》12期)。概括这篇文章意思,他所提出的如何克服说教与感伤弊端的要点是:融和思想的成分,从事物深处、本质之中转化自己的经验,而不要在诗里作激情的流露和放任的感情。他进一步详细地解释这样做的三种可能性:(1)如里尔克那样,把搜索自己内心之所得,与外界的事物的本质打成一片;(2)像奥登那样,利用机智、聪明以及运用文字的特殊才能,把对象写得栩栩如生,而诗人的同情、厌恶、仇恨、讽刺都只从语气,还有比喻得着部分表现,从不坦然裸露;(3)例如像艾略特那样写诗剧,诗剧面对现实时不可或缺的距离,象征功用使得不致过于现实,因此,现代诗剧的现实、象征、玄学三者综合的新传统,可谓最佳选择,而这正是现代诗的主潮

所要追求的。袁可嘉把他所理想、所主张的新诗用“戏剧性”一词标识,想必主要也由于受此现代诗剧的启示。这里所讲的里尔克、奥登、艾略特三个略有差别而又有着共同趋向的三种不同传统所体现出的三种可能性,乃是袁可嘉诗论的第四个基本问题。

与此文差不多同一时候,袁可嘉写成了他全部诗论里最核心、最重要的一篇文章:《谈戏剧主义》(1948.6.8《大公报》)。上文刚才分析过的“戏剧化”,是袁可嘉对于他所理想、所归纳的现代化新诗的命名,而“戏剧主义”则是他对于自己批评理论的命名。我自己曾经在1998年把自己的文学批评理论命名为“症候分析理论”(《现代文学经典的症候式分析》,清华大学出版社,1998年版),把自己的诗歌批评理论命名为“诗中主要情感分析理论”(《现代诗的情感与形式》,华夏出版社,1995年出版),因此,我想论断说“戏剧主义”是袁可嘉对于自己批评理论的命名。但在1948年他把这些论文结集准备出版时,他用了“新批评”这个命名,1988年重新搜集出版时,用了“论新诗现代化”。这两次他都没有用“戏剧主义批评理论”这个命名。无论从时代还是个人原因说,都是因为他想融入时代的文学潮流,不大看重个人的标新立异,或者说希望把个人的标新立异隐藏在时代思潮之深处。《谈戏剧主义》这篇更核心、集大成的文章,谈了三个问题:(1)戏剧主义这个命名在心理学、美学和语言学三个方面的根据;(2)戏剧主义批评的四个特点;(3)戏剧主义批评常用术语。从他论述的过程中,我们可以看到此文里的新鲜内容是对于瑞恰兹“最大量的意识状态”以及“机智”、“讽刺感”两个术语的诠释,这三者也差不多就是戏剧主义批评理论之核了。此乃袁可嘉诗论的第五个基本问题。

以上我从四篇文章里在五个层次上提出五个基本问题。从本文的宗旨来看,这五个基本问题都能找到它的渊源。好在袁可嘉先生在这些论文里,已经一再地为我们探讨这些渊源提供

了线索。

写到这里,我感到很有些悲伤,我揣测一定会有人因为我们分析了袁可嘉诗论的渊源就觉得他不那么重要了。我忽然想起了一个古老的日本故事,故事说因为生产力不发达,粮食不够吃,父母年纪大了不能再劳动,就由子女背去深山老林让野兽吃掉。可是这个故事里的母亲,害怕的是背他去深山老林的儿子不认识来时路,于是就在儿子背上不时地摘一些树枝扔在地下,让儿子回家时有线索可寻。现在我好像成了这个故事里的儿子,寻着袁可嘉先生提供的线索,一步一步地把他背向深山老林。然而,这故事结局稍有不同,那儿子因母亲的行为深受感动,最后又把母亲背回了家。为了把为我们提供理论渊源之线索的袁先生背回家,我将在本文结束部分,认真讨论一下他的独创性的卓越贡献。

袁可嘉诗论五个基本问题的理论渊源,我想可以简述如下。在这方面,袁可嘉先生在最早的论文里即已指出,他说现代西洋诗以艾略特为核心,现代西洋诗批评以瑞恰兹的著作为核心。下面提出的五个方面,皆来自艾略特与瑞恰兹的代表性论著。

一、在《新诗现代化:新传统的寻求》里,袁可嘉指出40年代以来以穆旦、杜运燮为代表的诗歌感性改革活动后面,有七条理论原则,其中心和重点,乃是"现实、象征、玄学"的综合传统,而这个新诗的新传统,是来自西方诗歌现实、象征、玄学的综合传统。袁可嘉一再说过西方现代诗的主潮所追求的正是这个传统,而诗剧正配合这个要求。在诗剧创作方面的情况是,1932年,艾略特企图复活诗剧,写了《大力士斯威尼》作为试验。1935年发表了他第一出诗剧《大教堂中的谋杀》。诗剧之处,艾略特的长诗《荒原》也表现了这个传统。我还不妨解释一下,这里的玄学乃指艾略特所发掘的英国17世纪玄学派诗歌传统;象征,指法国19世纪后期象征主义诗歌。袁可嘉本人注意及此,乃因

为从卞之琳诗创作所受启示。最后,袁可嘉题目里所谓“新传统”里的“传统”这个词,不是我们通常所谓文学传统的那个传统,而是经艾略特在《传统与个人才能》(1917年)里所阐述的那个“传统”。在这里,艾略特对传统这一概念作出了重新评价:在成熟的诗人身上,过去的诗歌是他的个性的一部分。过去是现在的一部分,也受到现在的修改。真正要做到创新,必须深切意识到不断变化中的“欧洲思想”的存在,并且也意识到自己是它的一部分。为了达到与欧洲诗歌的整体建立有机的联系这一目的,诗人必须树立起消灭自己个性的目标。

二、《新诗现代化再分析》一文在论述新“新传统”在技巧方面几点做法时所说的“思想感觉”和“情感思想强烈结合”,均来自艾略特。艾略特在《玄学派诗人》(1921)里说,玄学派诗歌是伊丽莎白时代英诗的逻辑发展,应是英诗的主流。他指出玄学派诗歌特点是:形象化的描述极为丰富和具体鲜明,所使用的比喻既具有物体的,也具有理性的涵义,因此能够巧妙地把思想、感情和感觉三个因素结合成一体。这个统一体,17世纪诗人称之为“机智”(wit),机智是能够使“无联系的经验”集合在一起的敏锐的智力。这个诗歌传统具有一种“感觉的机制”,如熔炉,把思想熔化成为感情的反应。这个“感觉把思想熔化为感情”的特点,不幸在17世纪后半叶消失了。在德莱顿以后的新古典主义诗歌中,出现了感觉的分离,失去了它与感情和感觉的联系,成为今日意义的“机智”:诙谐或戏谑。另一方面,在弥尔顿的诗中,激动的雄辩又和“机智”分离,结果导致了19世纪和20世纪初期的浪漫主义诗歌。

三、也是在《新诗现代化再分析》一文里,袁可嘉在探讨他所说的眼前还暂时无作品可充例证的“传统”时,特别提到“想像逻辑”。这个问题,艾略特和瑞恰兹都曾一再论及。艾略特在《传统与个人才能》里说:诗人的职务只是运用寻常的感情来化

炼成诗，来表现实际感情中根本没有的感觉。他说诗是许多经验的集中，集中后所发生的新东西，而这些经验在讲实际、爱活动的一种人看来就不会是什么经验。他说这种集中的发生，既非出于自觉，亦非出于思考，诗人仅仅是被动地伺候它们变化而已。这里讲的化炼、集中、被动与实际经验不同，都是在说"诗想像"是怎么一回事。瑞恰兹在《想像》一文里说，诗想像具有有机的综合能力，在一切艺术中想像表现得明显的地方就在于能够把纷乱的、互不联系的各种冲动组织成一个单一的有条理的反应。在《诗的经验》一文里，他又说，在文字的运用上，诗歌与科学是相反的。十分确切的思想的发生，并不是因为选择文字尽量合乎逻辑，而是由于神情、声调、节奏、韵律在我们的兴趣上发生作用，并且使兴趣由无数的可能中选出它所需要的确切而又特别的思想。

四、在《新诗戏剧化》一文里所说"融和思想成分，从事物深处、本质之中转化自己的经验"之三种可能方式：(1)把搜索自己的内心之所得，与外界的事物的本质打成一片，来自里尔克的《图像集》；(2)利用机智、聪明、语言、比喻，活泼又内敛，来自抗战时期奥登的作品；(3)诗剧方式，来自1935年前后艾略特等的诗剧创作。

五、袁可嘉"戏剧主义批评理论"的三个核心术语之渊源。

(1)"最大量的意识状态"：瑞恰兹在《想像》一文里说，人生价值的高低，完全由它协调不同质量的冲动的能力而决定。冲动协调后的状态，他称之为态度，实际即是心神状态。能调和最大量、最优秀的冲动的心神状态，是人生至境，这就是瑞恰兹所谓"最大量意识状态"的含义。他认为艺术或诗的创造都具有这种功能。(2)机智：在艾略特、瑞恰兹都有较充分的解释，前引艾略特《玄学派诗人》已经为读者所知了，瑞恰兹在《想像》和《诗的经验》两篇文章里也多有讨论。袁可嘉归纳这些讨论，界定

"机智"乃泛指作者在面对某一特定处境时,同时了解这个处境所可以产生的许多不同的复杂态度,它使诗歌意外地生动和丰富。(3)讽刺感:瑞恰兹在《想像》一文里说,有一种诗歌是经不起用讽刺的态度来观赏的,如济慈的"你的嘴唇,滑溜的幸福"。这里所说的讽刺是把对立的补充的冲动引进来。这就是为什么容易受讽刺的诗不是最高级的诗,而最高级的诗的特点总是讽刺的。袁可嘉先生据此解释说:讽刺感是一种欲望与心情,诗人在指陈自己的态度时,同时希望相反相成的态度,它是争取异己,在诗中为不同于诗中主要情绪的因素。它与机智不同,机智只是消极地承认异己的存在,而讽刺感则积极地争取异己。

最后,由于本文篇幅已经够长了,我想只能直接以结论的形式,说说袁可嘉诗论的独创性与卓越贡献。

一、追踪西方诗歌主潮,思考我国当下诗坛面临的问题。对于西诗主潮追踪,多从艺术本身下功夫,很内行,对于当时诗坛弊端的批评,一针见血,见解独到。它山之石,可以攻玉,袁先生正是如此做的,在 40 年代诗坛,做得十分成功,至今仍有不可磨灭的价值。

二、瑞恰兹的理论著作,十分晦涩难懂。在此之前,因瑞恰兹 1930 年左右曾经在中国北平任教,好些人都在他的著作里下过功夫,如李安宅、吴世昌等,但袁可嘉不仅详尽准确地诠释瑞恰兹,而且用以观察中国诗坛,成就令人瞩目。

三、袁可嘉先生在有渊源、有背景的情况下,却不满足于变相编译或照抄,而处处都可见他的深入体会与独创性见解。这些体会与创见,甚至完善和完成了艾略特、瑞恰兹的理论,而对于中国诗坛、中国新诗的发展,其功更不可淹没了。顺便举例来说,比如对于想像逻辑,艾、瑞二人论述比较分散,也不够具体,而袁可嘉先生加以确切具体归纳,认为所谓想像逻辑,乃只有诗情经过连续意象所得的演变的逻辑,对于诗歌十分重要,它可以

结合不同经验,使意义加深、扩大、增重。他又用艾略特长诗作解,认为表现在这些诗里,是一些来无影去无踪的突兀片断,或则扩大某一行或某一意象的蕴义,或则加深某一情绪的起伏、撼荡,或者加速某一观念的辩证引进。又比如他以瑞恰兹理论解释穆旦诗《时感》,说其中两支相反相成的思想主流在每一节都交互环锁、层层渗透,解释杜运燮《露营》和《月》二首,描述其感觉曲线,曲折变易,间接性、迂回性、暗示性,都十分精辟而富于创见。

四、对于中国当时诗坛"感伤"和"政治感伤性"的深刻观察,对"人的文学"和"人民的文学"的中肯分析,对于晦涩的讨论,以及40年代文学批评方面的种种问题都有十分独特的见解,至今犹值得我们深思。

2000年11月29日上午8时完成

(原载《作家》2001年第1期)

新诗对于古典诗歌的传承

一、本文写作的背景和缘起

举世公认,中国古典诗歌有着非常悠久的、光辉灿烂的传统。有人认为汉字是最适合写诗的文字,是诗性文字;也有人认为中华民族是最适合写诗的民族,中国是诗的国度,中国文学史大半部是诗史。在源远流长的文学史长河中,有诗经、楚辞、汉赋、古诗十九首、唐诗、宋词、元曲,有古体和格律诗,有四、五、七、九言诗。有人认为中国用文字所写的诗歌,从《易经》开始,其拟象、韵语、比偶皆文学之滥觞。影响深远又给人印象深刻的、支撑古典诗歌传统最为重要的诗人,有屈原、陶渊明、李白、杜甫、白居易、苏轼、陆游、辛弃疾,影响深远同时也有重要建树者,有宋玉、司马相如、曹植、谢灵运、谢緫、陈子昂、孟浩然、王维、高适、岑参、韩愈、李贺、杜牧、李商隐、温庭筠、李煜、柳永、黄庭坚、李清照、姜夔、元好问、龚自珍等。

中国古典诗歌传统无疑是卓越的和丰富的,然而它也是古老的,因此历史上源源不断地都有人革故创新,另辟蹊径。不少人认为中国诗歌到唐代已经写完,唐以后无诗。晚清的梁启超、夏曾佑、黄遵宪曾经倡导诗界革命。黄本人还写出一批翻新了诗歌语言和意境的近体诗。“五四”时期胡适站出来尝试用白话写自由诗,他说他的目的要破除旧诗的格律和文言,他说旧诗是

无病呻吟的套语。

20 世纪是人类历史的转折点。在 20 世纪 20 年代,中国传统的古典诗歌完成了它的现代转型。新诗确立了。然而,新诗与传统诗歌(所谓旧诗或旧体诗词)到底是什么关系呢?“五四”时期激进的知识分子倾向于把传统诗歌看成陈腐的封建贵族文学,而试图与之一刀两“断”。到了 80 年代初期,在一片反传统的声浪中,好些年轻的学者都倾向于认为“五四”是对于传统文学的“断裂”。这个问题,在 50 年代的台湾,也以同样的方式提出过。台湾现代派诗的开创者纪弦提出,旧诗是一个金字塔,新诗是另一个金字塔,它并不是前一个金字塔的加高,而是另外一种完全不同的传统,是外来的,移植的。问题还在于,20 世纪 50、60 年代以来,人类关于文学、创作、文本与批评的概念,有了根本的改变。后现代主义、解构主义、语言诗等所倡导的诗歌,不仅与传统诗歌的距离越来越大,甚至可以说面目全非、南辕北辙。在这种情况下,要想寻找当代诗歌与传统诗歌之间传承关系的脉络和线索,似乎更困难了。或者可以说,何必再来作此苦苦寻求呢?

然而偏有一些酷爱传统诗歌的人希望看到新诗对于旧诗的传承。他们由于传统诗歌的教养深,根底厚,因而慧眼独具,很容易就从新诗里看出旧诗的影响。在全球的“汉字文化圈”里,有的国家,比如韩国和日本,现代文明是如此发达,而传统文化又根深蒂固,因而对于传统与现代的关系很有兴趣,他们正在下功夫了解传统文化里现代性因素的逐步孕育,也下功夫研究传统文化对于现代文化的影响和启示。

所有这些问题都是我有兴趣的,而且本来也就是在我思考的空间之内。

中国古典诗歌有深厚的抒情传统,“诗言志”是它的训条。在这里言志就是抒怀,抒发感情。无论是《易经》的拟象,还是

《诗经》的比兴,都是为了抒写情怀。有位叫李彝鼎的文学史家说:文章的发展,是理智的发展,是一线的,有系统的。诗却是感情的发展,是捉住对象的一点,将全部的感情,整盘地向四周发泄出来。有如一滴水,滴在纸上,向四周发展出去。诗的目的,不独是使人知道,还要使人感动。好诗不能只在着笔墨处寻意味,全是有背景的 。这是他对于"诗言志"、"文载道"的体味。

可是,这个抒情传统,到了盛唐和中唐,已经熟透了;经过李白和杜甫,已经臻于顶峰。诗人不可能再这样写诗了,必须另辟新路,于是中唐出了韩愈、李贺,晚唐又出温庭筠、李商隐。温、李的诗风,照今天的眼光来看,乃是象征主义。诗到了宋代,又一变,以文为诗,以论入诗,于是,唐诗宋诗,判然分别。然而一言以蔽之曰:唐诗是感性的,宋诗是知性的。而感性与知性之分,大体上就是我们今天所说的浪漫主义和现实主义两种趋势。在此之后的诗家,此起彼伏,标新立异,但不外乎宗唐与宗宋,遂演变为传统诗歌两大潮流或两个传统。

所以,如果可以用后设的概念去说明历史的话,可以说在中国古典诗歌漫长的发展过程中,经历了浪漫主义、象征主义、现代主义几个主要阶段(不妨可以称为古典浪漫主义、古典象征主义、古典现代主义),从而构成可供后人无穷借鉴的宝库。而从后来新诗的真实路径看,也不难寻觅对于传统的继承。"五四"时代所说的一刀两"断"和 80 年代所说的"断"裂,其实都是藕"断"丝连。纪弦在《论移植之花》里所论的两个金字塔、两个传统,我是同意的,只不过,在此二传统之底下,仍有一脉相连的传承。

本文所要讨论的,就是新诗在几个方面的对于古典诗歌的传承。

---

① 《中国文学史》上册,台北传记文学出版社,1978 年新版。

二、古典抒情传统(对于古典浪漫主义的继承)

中国古典诗歌有着悠久、丰富而又深厚的抒情传统。对于这个传统,古人有很多说法,例如怨而不怒,哀而不伤,温柔敦厚,沉郁顿挫,羚羊挂角,无迹可求,不著一字,尽得风流,醇厚蕴藉,意在言外,言有尽而意无穷,等等。这些说法都有深刻丰富的内涵,理论上可以永远探讨下去。最重要的是,这些抒情特征几乎体现于任何一首优秀的古典诗歌之中。

中国新诗对于中国古典抒情传统的传承是明显的,只是要从理论上作深入的讨论比较困难。但是如果从一些具体的文学现象着手,我们的讨论就会比较可靠,同时,也就可望逐步深入了。

戴望舒通常被认为是 20 世纪 30 年代象征主义诗风的优秀代表。他精通法文,对于法国象征主义代表诗人魏尔伦了解很深,他本人译过很多法国诗歌。然而,深知他的朋友却说象征只是他的诗的形式,他的诗的内容是古典的,他的诗很少架空的感情,铺张而不虚伪,华美而有法度,所走的是诗歌的正路。这里所谓正路,就是中国古典诗歌的人人皆可意会的抒情传统。他的成名作《雨巷》用象征主义手法处理语言,可是,它的意象丁香和游子,都是传统的,而且是普通常见的。花草美人而具有某种政治含义,也是屈原以来的抒情传统。西方象征主义诗歌,有时读起来是比较枯燥的。而戴望舒的诗,却是那样有味,意味深厚,感情含蓄不露。“假如有人问我烦忧的缘故,我不敢说出你的名字”(《烦忧》),正是因为他对于中国古典抒情传统善于继承。现在就可以肯定,如果没有对于古典抒情传统的某种继承,戴望舒很难成为‘徐志摩之后诗坛的大人物”,因为读者们未必

认同。

李金发是早期象征主义诗人,他因为最早在诗坛发表象征主义诗集而令人瞩目。他早年身居海外,没有学好汉语,后赴法、德学习雕塑又没有可能学好法语,再加上他还学了一些生涩的古汉语,这些语言方面的因素使他的叫做象征主义的诗作更加难懂了。他的晦涩为后世所诟病,人称"诗怪"。然而他的诗,却自有诗味。据一位还健在的九十岁高龄的经常写旧体诗词的著名学者钟敬文先生说,李金发的诗固然还未做到十分成熟,每一篇作品,重读过两三次,还是不大能懂。可是也不知为什么,只是愿意阅读,绝不生出一点憎恶来。而且每次读后,脑子里总有一股凝重的情味,在那里悠然地浮动着,浮动着,经时而始消失。这里所说的凝重的情味和经时而始消失,亦即传统抒情诗里蕴藉的诗情诗味,及其余音绕梁三日不绝的艺术效果。李金发的诗做到这一点不是偶然的。人们通常只看到他的语言生涩,模仿法国象征派的特征,却不注意他的诗里所蕴涵的中国和西方诗歌相通的那种气息。李金发对于中国古典抒情传统的感受是天才的,并在此基础上把握住中、西诗之间的相通点。这个优点使他的诗越过了语言的生涩,而开创了一股新的诗风。关于这一点,李金发是自觉的,他曾说他随处都能感觉到中西诗相通之处,在二者之间不敢有所轻重,这说明他随时注意在传统与外来影响之间把握诗的真髓并从而进行艺术创造。

冯至早期是浅草—沉钟社成员,这个社团以评介外国文学为特色。后来他赴德国留学五载,又更多地直接受到西方文学的熏陶。他的诗受德语文学影响是明显的,早期受到歌德的启示和影响,后来是里尔克。然而,如果仔细读他的诗,血液里流淌着的,仍是中国古典抒情传统。试看他前期诗作,例如《小河》、《蛇》、《南方之夜》、《无花果》等,奇特的想像或许来自西方,然而,那些意象里所蕴涵的情味,情景如此互相渗透,含蓄隽永,

回味无穷,则是中国的传统诗教:怨而不怒,哀而不伤。尤其是冯至诗里那种令人一读即不能忘怀的警句,更标志出中国抒情传统的特色。例如"我的寂寞是一条长蛇,/冰冷地没有语言","南方有一种珍奇的花朵,/经过二十年寂寞才开一次""只要听到我的歌声落了泪,/就不必打开窗门问我:你是谁?""回头看是一片荒原,/荒原里可曾开过一朵花,涌过一次泉?""写出许多诗句,/我们却不曾花一般地爱过""你像一个灿烂的早春,/沉在夜里,宁静而黑暗。"鲁迅曾经说冯至是中国最为杰出的抒情诗人。这个论断不断地被引用,但没有人知道鲁迅何以这样说。乍看起来,对于当时还很年轻的冯至给予如此高的称赞,表现出鲁迅对于诗坛宿将郭沫若、徐志摩的反感和怠慢。往深处一想,就会看到,这称赞是源于鲁迅对于冯至所传承的中国古典抒情传统的好感和认同。鲁迅曾经说过:"中国诗到唐代已经做完"。这也就是说,只有继承唐诗的诗,才是诗。鲁迅自己所写的古典格律近体诗就很近唐诗。所以,从鲁迅对于冯至的非同寻常的令人费解的称赞,也同样可以窥见冯至与传统的内在关联。

穆旦是九叶派里最具现代性也最为欧化的一个。知性、晦涩和欧化,在他诗里都有鲜明的表现。在他早期的创作里,甚至以英文字母"O"作感叹词,而不用"啊"。由此可见他与传统决裂的程度。可是到了生命的晚期,在1967年的一封致诗友杜运燮的信中,他却说了一段困惑然而很重要的话:总的来说,我写的东西自己觉得不够诗意,即传统的诗意很少。这在自己的心中有时产生了怀疑。有时觉得抽象而枯燥,有时又觉得这正是我所要的:要排除传统的陈词滥调和模糊不清的浪漫诗意,给诗以严肃而清晰的形象感觉。这席话深刻而又具体地触及了现代与传统的矛盾。传统的空灵的抒情方式与比、兴的表现手法,在平庸的作者那里,就会变成模糊不清的浪漫诗意,甚至容易出现陈词滥调。可是如果使形象"清晰",就可能失之刻露,从整体上

显得抽象而枯燥。传统的诗意空灵、含蓄,但容易空疏,模糊不清,现代的诗意清晰但容易刻露,回味不够。然而,穆旦的怀疑主要是对于现代诗抒情方式的怀疑,实际上是对于传统的怀恋。我想,我们在这里讨论的,是对于传统的继承和吸收,而不是复归、复旧或复古。继承是要往前走,复古是要倒退。我们所能做的,是在更高的阶段上再现传统的优点,是在中西文学的比较上重新发现传统的优点。穆旦晚年一些诗,可以说在这方面认真下了功夫,作了深入探索,他想看看现代与传统二者是否可以兼有。他的成果值得深入总结。

三、晚唐象征主义传统(对于古典象征主义的传承)

诗到盛唐,可谓到了最盛期,它已经可说完备与完美了,很难再有发展的可能。"安史之乱"出现在中国纯文学的这个顶峰之上。中唐以后,诗歌再不能不变了。而且这个变化已经不是南北朝时代沈约那样的声律之变,或者如盛唐时艺术风格的完备与完美。照我看来,中唐以后诗的变化是关于诗本质的变化,是关于诗的概念的变化。这个变化是从孟郊、韩愈开始的,它的表现是韵险句涩,散文为诗,硬语盘空。卢仝、贾岛,更入涩僻,很难卒读。这时期的诗,以艰深晦涩,奇特出众。尤其是着意于建构句子,很值得我们今天注意。这些诗人在语言上所下的功夫,其实都是指向诗的本身,因为诗歌的任何变化都要从语言突破。他们在诗中用许多古文奇字生字,以期出语有创意,又用生硬来造成艰深,读之字字沙石。而李贺的那些被认为古怪偏涩、字字雕镂的诗,实在是劲拔而有新意的。他的目标是不要重复前人的诗情诗意,而是求难求深。诗到晚唐,温庭筠和李商隐最后确立了象征主义诗风。温庭筠的诗词深得暗示的神髓,雕琢

词句,创造意境,朦胧又耐人寻味。李商隐《无题》诗“楚雨含情俱有托”,运用李贺诗的幻想象征手法,深得其神奇中见真实的想像的本领。李商隐的《锦瑟》和《重过圣女祠》,前所未有,肯定是一种全新的写法。它的特点是飘忽与朦胧,它的主题永远无法定在某一点上,可以做多种解释。这就是李商隐的古典象征主义。元好问说:“诗家总爱西昆好,独恨无人作郑笺”(《论诗绝句》)。李商隐(西昆是继承他的一个诗派)的诗之所以难解难懂,也就在于其诗意的飘忽朦胧,要用传统的诗观念来作笺释,那就会一无所得。以前的抒情诗虽然讲究含蓄,然而,题旨总是大体可以把握的,就算是意在言外,读者也是可以体会的。李商隐自己的好些诗作,也还是这样的。然而,《锦瑟》和《重过圣女祠》是另一种诗,李商隐在这里好像是用了很多典故,即用了很多过去书本里所记载的人事,列出一个多元的方程式,要把解方程的工作留给读者了。对于李商隐本人,重要的不是方程的解,而是方程本身。就是说,题旨不重要,重要的是象征本身。可以说,在李商隐那里,象重于意,“意象”这个词在他那里颠倒过来了。

20 世纪 30 年代的象征主义诗人废名(冯文炳),后来在一本重要的有创见的诗歌理论著作《谈新诗》里,谈到过中国新诗对于古典象征主义,即温、李诗风的传承。他说:温、李诗是从沙里淘出来的金子,有生气,是整个想像,自由的表现,犹如雕刻,给人以立体的感觉。温、李的诗,确如一盘散沙,可是粒粒沙子都是珠宝。废名认为晚唐诗的这些长处在新诗里得到了发展。朱自清在论述李金发诗时也正好说过李诗如拆碎的七宝楼台,散落的明珠,朦胧恍惚,富于幻觉。这里所说“散沙”、“拆碎”、“散落”,都不是说温、李诗没有结构,而是说没有题旨(主题),温、李诗中的题旨隐藏不见了,或者说就在象征本身。

废名还从中国新诗与古典象征主义诗风的关系上,对于晚唐诗风作过很有创见的解释。废名认为温、李一派真正有诗的

感觉。他所说的诗的感觉乃是象征主义的,而非传统的。他说李商隐诗的典故就是“感觉的串联”,自由地表现其幻想。温庭筠的词则是“视觉的盛宴”,但不只是一个镜面,而是玻璃缸里的水,是四度空间。卞之琳的一些诗,例如《鱼化石》、《距离的组织》等,也可谓感觉的串联。而在诗里容纳了立体的内容,以整个的想像、完全的表现为特征者,可以举出卞之琳的《圆宝盒》、《白螺壳》等诗。以感觉作为想像的动因,因而在想像中文化典故复活了。

古典象征主义就像是无穷的宝藏,中国新诗在自己的发展过程中可以吸取很多重要的启示。例如关于诗的懂与不懂的问题,林庚认为,从晚唐诗歌来看,只是姿态上的不同:有的接近于日常生活事理,有的独立于日常生活之外,却不能说用了十分合乎语法的字面就好懂,反之则难懂。诗的难懂不是在、也不应该在诗的字面上,而在它的含义上。理解诗的含义比理解诗的字面要困难得多。诗的含义是难懂的、深藏的,晚唐温、李诗歌尤其如此。30 年代的象征主义诗人们看明白了这一点,这对于他们的创作有很大的影响。他们的诗不一定合乎语法与日常事理,不再在字面通顺明白上下功夫,而是努力使诗的含义深藏,不要一眼就可以看出来,不可以定死在某一点上。

何其芳是一位 30 年代成长起来的诗人,他的创作同时受到了中国古典象征主义和西方象征主义的影响。他喜欢阅读晚唐五代那些精致冶艳的诗词,蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚,又在几位法国象征派诗人的作品中找到了同样的迷醉。他在读诗时不要在那空幻的光影里寻一份意义。还在小时候他阅读就惊讶、玩味,而且沉迷于文字的彩色、图案,典故的组织,含义(不是意义)的幽深和丰富。因此,他的创作带上了种种倾向。他不是从一个概念的闪动去寻找它的形体。他从古典诗文里选择一些可以重新燃烧的字,使用一些可以引起新的联想的典故。他倾

听那些飘忽的心灵语言，捕捉那些在刹那间闪出金光的意象。

一般的读者，读李白、杜甫或者再加上元稹、白居易、杜牧就够了。他们的读诗主要是玩味其中蕴涵的思想感情。可是，对于写诗的人，这就很不够了。诗人读诗，是要寻找写诗的技巧和方法，是要寻找新的写法。这样，他们就会对于晚唐温、李诗风很有兴趣，觉得这里有一些新的路子，而有所传承。上面所述废名、林庚在理论上作过好些阐释，同时也请注意，他们也是现代诗人，因此他们在创作上的传承也是很多的。废名的诗里有浓重的古典象征主义氛围，并且同样晦涩难懂，不可卒读，但这正说明他求之甚深。林庚还在理论上进一步将晚唐诗歌分解为两种：一种是在刹那间抓住并表现新的感觉，但在姿态上显得惊警紧张，例如"沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟"(《锦瑟》)；再一种是已经看不出追求的痕迹了，而表现出蕴藏之所得，所以从容自然，与日常生活打成一片，例如"一春梦雨常飘瓦，尽日灵风不满旗"(《重过圣女祠》)。林庚等于在实际上指出了古典象征主义诗歌的两种境界，希望30年代的现代诗人们，不要满足于所得的刹那，而要更进一步求得深厚的蕴藏。为了继承和发展传统，他在自己的创作中作了好些尝试，希望作出些规范，但受到戴望舒因不理解而给予的严格的批评。然而，这本身就说明了新诗对晚唐诗风传承的深入。

卞之琳在《"魏尔伦与象征主义"译序》一文里说过，"亲切"与"含蓄"是中国古诗与西方象征诗完全相通的特点。卞之琳是学习外国文学出身，但他对中国古典诗歌也有深入的了解。在他的创作里，对于传统是一脉相承的，可以说随处可见。上面我说过他诗中的用典与想像，除此之处，他的诗是否有亲切与含蓄的特点呢？他往往说他的诗气魄小、规模小、微不足道，"方向不明，小处敏感，大处茫然，面对历史事件，时代风云，我总不知要表达或如何表达自己的悲喜反应。"其实这些话也就有意无意地

说出了象征主义亲切与含蓄的特点,象征主义的长处与局限都表述其中了。而在这些方面,中国古典象征主义与西方象征主义是相通的。关于这点,试想一下温庭筠、李商隐的文学史地位和马拉美、魏尔伦、兰波的文学史地位,就明白了。我们已经很难分别卞之琳所谓的“雕虫纪历”是来自中国古代对文学的“雕虫小技”的称谓,还是来自法国象征派先师戈蒂耶诗集《珐琅与雕玉》:“不管那狂风暴雨敲打我紧闭的窗户,/我制作珐琅与雕玉”。然而,卞之琳对于中国古典象征主义的传承是有迹可寻的。李商隐把他那些有本事背景的言情之作称为“无题”,卞之琳也把自己不肯明言的爱情诗命名为《无题》。以及他那作诗时的克制、淘洗、提炼或雕琢的习惯,都在在见出他对古典象征主义的传承。

有必要指出,20世纪20、30年代中国出现一股强劲的象征主义诗风,其最初的动因与触发,无可否认是来自法国19世纪后期象征主义;中国的现代诗人是在接触了西方象征主义之后再回想自己的传统,忽然有所领悟与发现。所以,西方象征主义对中国新诗功不可没。然而,同样必须指出,20、30年代早期的象征主义诗人穆木天、王独清与冯乃超等人,直接从法国象征派借鉴,他们提出了一套“纯诗”理论,但几乎不顾及传统,因而他们的诗很难融入传统,只好有些孤独和游离地存在于中国现代文学史之中。这个事实也是意味深长的。

四、宋代以文为诗的传统(新诗对于古典现代主义的继承)

很少有人以赞同的态度对待诗到宋代所出现的变化,然而却都看到了这种变化,对于这种变化轨迹的描述也都差不多。赵翼说:“以文为诗,自昌黎始,至东坡益大放厥词,别开生面,成

一代之大观。”(《瓯北诗话》)严羽说:“苏东坡、黄庭坚一出,沧海横流,唐风尽变,唐宋诗界限判然始分。”(《沧浪诗话》)关于宋诗的特点,赵翼说是“以文为诗”,严羽说是“以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗”。问题的中心到底是什么?从诗歌本身的发展看,是以论为诗,也就是说,诗从抒性灵之作,变为学问和议论。这是一个很大的变化,可以说是一个转折。试以庐山诗为例,李白《望庐山瀑布》谓:“日照香炉生紫烟,遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺,疑是银河落九天。”苏东坡的《题西林壁》谓:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。”二者都有意象,二者也都发乎情,但李白写的是唐诗,苏轼写的是宋诗。唐诗以抒情为主,李白庐山诗所表达的是诗人那惊喜和惊奇之情,而宋诗以说理为骨子,苏轼庐山诗旨在说明当局者迷。苏轼甚至用诗来写艺术评论,例如他评价王维与吴道子的画:“吴生虽妙绝,犹以画工论;摩诘得之于象外,有如仙翮谢笼樊。”(《王维吴道子画》)江西诗派领袖黄庭坚对于以学问为诗,对于在诗里运用书本材料的艺术手法,提出过很有创意的说法:“诗词高胜,要从学问中来”,但要“脱胎换骨”,“以俗为雅,以故为新”,“化腐朽为神奇”。例如他自己的诗句“公诗如美色,未嫁即倾城”(《次韵刘景文》),就用李延年《佳人歌》里倾城倾国的典故,作了新的艺术创造,做到了变化出奇。宋代以学问为诗是晚唐象征主义李商隐写诗用典与宋初唯美主义西昆派“取材博赡”的必然发展,是以论为诗的一大特征。以论为诗既是诗人节制感情的结果,又必然带来诗歌感情的节制。总之,要求诗人在诗里以另一种态度和方式对待感情。冷漠与嘲讽,因而成为以论为诗的另一大特征。陈与义写天气初晴的名句“墙头雨鹊衣犹湿,楼外残雷气未平”,对于现实冷漠如此。杨万里《嘲淮风》:“不去扫清天北雾,只来卷起浪头山”,感愤讽刺,而不知忧愁为何物。为了节制抒情,诗人对感情尽可能作戏剧化和客观化的

处理。杨万里的《檄风伯》"端能为我霁威否?岸柳掉头荻摇手"是个好例。以论为诗第三个特征是散文化,即不用骈文和唐诗里那种对偶方式来处理诗句之间的联结,而改用奇句单行,这样的句式便于议论。或许可以说对句双行的句式是诗的句式,例如"无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来"(杜甫《登高》);而奇句单行是散文的句式,例如"却被惊湍旋三转,倒将船尾作船头"(杨万里《下横山滩》)。这也是一个很大的变化,是唐宋诗区别的一个鲜明的标志,此乃所谓"以文为诗"。总之,诗到宋朝转变了方向,从抒情转向了议论,从抒写性灵转到以议论为骨子了。人们或许会问:从前表现于诗里的人的感情、社会的感情到哪里去了呢?答曰:到词里去了,君不见在诗里的宋人显得正经一些,而在词里要放肆一些,因而真挚一些吗?甚至于可以说,到了南宋,戏曲代替了诗,社会与个人的感情在戏曲里找到了发泄的渠道。诗至宋而有此一大变化的原因,第一,因为传统抒情诗至唐而臻于峰顶,不能不换条路走;第二,科举考试内容,由唐代的诗歌至宋而变为古文策论,宋人以学问相高,以议论相尚,不仅使诗散文化,甚至词也被推向了散文化、议论化的道路;第三,周敦颐、朱熹等人所提出的"文以载道"的观念,以及"尊天理、窒人欲"的主张,对于文学产生了重大影响,使宋代诗文均少性情而带有说教意味;第四,宋代文化科技的发展,民间刻书业普遍出现,活字印刷的发明,加之读书人地位的提高,宋代学者掌握的历史文化知识比前代丰富;第五,因此,宋人的思想感情普遍复杂了,不再有唐人的天真。

如果拿我国12、13世纪臻于完成的以苏轼、黄庭坚、陈师道、杨万里为代表的宋诗与西方20世纪20年代英美诗歌里的以艾略特为代表的诗歌作些比较,就会看到以论为诗是二者所共通的倾向。二者都可以说是学者的诗歌。艾略特的《荒原》是一位反主流社会的知识分子对于社会所发的牢骚,所作的批评。

《荒原》里大量用典讽刺和议论,现在还没有证据说是对于宋诗的模仿,但从所处的诗歌史的地位说,艾略特与当年苏、黄的处境确很相似。艾略特所活动的年代正是西方 19 世纪浪漫主义传统登峰造极,而后又出现了短暂的法国象征主义之后。

中国 20 世纪 40 年代一批现代诗人的创作,如果我们把门捷列夫用于化学的元素周期表用于文学,我们会提出假设,说他们如 30 年代中国现代诗人们既受有西方象征主义又受有晚唐象征诗风影响一样,同样既受有英美艾略特诗风的影响,又传承宋诗以论为诗的传统,只不过前者比较明显,后者可能隐藏一些罢了。

九叶派诗人陈敬容出生在苏东坡的故乡,十五岁以前在故乡接受传统文化教育,后来自学英法语言文学,成为翻译家和诗人。1948 年,她曾批评当时的诗坛,既不注意现代西方诗歌的主潮,"而对于中国自己的宝藏,一般人又大都不屑发掘,所以往往学了个非驴非马"(《和方敬谈诗》)。这样说来,她自己的诗既注意西方诗歌主潮,又注意发掘中国古典诗歌传统,就是不容置疑的了。从以论为诗的角度看,陈敬容的诗不如传统抒情诗那样只是表达感情或者情绪,而是着重表现对于生活的领悟,对于生活的思考,着重表现智慧:"鞭挞你的感情,从那儿敲出智慧,/让它像条河,流出斑斑血泪","让智慧高歌,热情静静地睡"(《智慧》)。例如《题罗丹〈春〉》,它最终不停止于抒情,而且说明:"哦,庄严宇宙的创造,本来/不是用矜持,而是用爱。"《珠和觅珠人》的题旨,也在说明:"它知道最高的幸福是/给予,不是苦苦的沉埋。"同时,陈敬容的诗里处理感情的态度和方式,也是"宋诗式"的:"我纸上有一片五月的年轻的太阳,/当暗夜悬满忧郁的黑纱。"(《创造》)为什么实际生活中的诗人那样忧郁,而她的作品却可以满纸五月的朝阳呢?原因就在于诗人冷静地客观地理性地处理了感情,于是形成了另外一种诗歌写作方式。

九叶派另一位女诗人郑敏是学哲学出身。她的诗作第一个特点是以论为诗,第二个特点是以文为诗。从以论为诗方面说,她的诗与传统抒情诗不同,她的诗是以议论作为骨子,归结为对生存的思考。从以文为诗方面说,她的诗的句子或诗行的连接方式是不作跳跃的,一句连一句,像分行散文。举例来说,徐志摩的诗是传统抒情诗,他的《再别康桥》:“轻轻的我走了,/ 正如我轻轻的来;/ 我轻轻地招手,/ 作别西天的云彩。”这首诗从诗行联结,从节奏和押韵这些形式因素看,是诗的,非散文的;而从诗意方面看,它是感性的,通篇所写皆是一种怅惘的寂寞情怀。再看郑敏的诗,例如《寂寞》一首,题旨不是抒诉寂寞的忧伤和难耐,而是写对于寂寞的理解:“我也将在寂寞的咬噬里/ 寻得生命最严肃的意义”,“生命原来是一条滚滚的河流”。这里写出的是对于寂寞的议论和看法,诗的支架是议论。郑敏的以文为诗的诗行连结方式与散文式的韵律,就仿佛如宋人把古文列入诗中,这很利于她的诗思的展开。例如:“我应当忏悔,/ 曾这样不耐而贪婪地索要最后的果实/ 永远伸出手,向外面,而忘记体内的宝藏/ 那儿原埋有最可贵的种子,等候你从胸中将/ 它培养,伸向你的身外,一棵茂盛的树。”(《求知》)郑敏的诗从内容到形式都与徐志摩不一样了,这正如宋诗与唐诗,除开还保持着格律上的要求之外,从内容到形式都不一样了。

正如宋诗是学问的诗,学者的诗,九叶诗派诗人们也差不多是这样。九人之中多数是大学毕业,学问很深。举例来说,九叶诗人杭约赫的长诗《复活的土地》,注释有 150 多条,正好是现代诗用典故的一个代表,这大约也与宋诗的掉书袋有些相似。

宋诗对于新诗的影响,在“五四”时期诗歌创造中,也有表现。朱自清后来研究宋诗很有成就,而且是以诗歌本身发展的眼光肯定宋诗特征的人。在他的早年,“五四”时期他创作的名诗《踪迹》其实就是说理性、议论性很强的。它旨在说明人生道

路要一步一个脚印。新诗的开创者胡适自己，认为新诗是白话诗，是对于元、白、苏、辛白话诗的继承，无意之间，也就把苏东坡的以文为诗，以论为诗带进了新诗。那时候，他有意提倡意象派诗，却在无意之间使他自己的诗带上宋诗的说教味，说理味，并且还由胡适而影响到"五四"其他诗人。这种现象，很多学者都指出过，那就是："五四"前后新诗一方面泛滥着感情主义，另一方面却又昂扬着唯理主义、唯实主义的倾向。

如上所论，本文从传统抒情、晚唐象征主义和宋代以文为诗三个方面，讨论了新诗对于古典诗歌的传承。从以上讨论可以看出，中国古典诗歌不仅源远流长，而且发展的脉络也是如此清晰，有异常丰富的宝藏可为我们永恒地发掘。中国是一个伟大的诗的国度，迄宋代为止，诗可以说是中国古代文化的核心。宋词、元曲也都可谓是诗的余绪。这样举世无双的文化遗产，是不可以不加以传承，是无法一刀两断或断裂的。毫无疑问，应该把新诗看成古典诗歌的现代转型，新诗不仅要传承，同时也要革新和发展，发扬光大。同时我也认为，无论是研究古典传统，还是研究新诗对这个传统的继承和革新，都不要与对于西方诗歌传统的学习借鉴对立起来。我希望多从中西文化的比较和对话中，提出问题和分析问题。还必须指出，对于传统的继承不是生吞活剥和静止的，传统不是随便就可以继承的。任何继承都是批判继承，而任何继承都是为了发展，可以说都是为了改变当今世界的诗歌格局和面貌。

(原载《文学遗产》2001 年第 3 期)

新诗发展的基本矛盾

任何历史过程都包含着好些矛盾，任何发展都意味着对于所遭遇矛盾的克服，中国新诗在其历史过程中，自然也遇到了好些矛盾，新诗就是在处理这些矛盾的过程中得以发展。然而有一些矛盾，不仅是带根本性的，而且似乎是永恒的，一部诗歌史，仿佛就是反复面对这些矛盾的历史。如果加以归纳，我认为有四个矛盾：言志与说理，格律与自由，主体性与社会性，明朗与朦胧。正是由于不断以新的观念和新的方式来处理这四个问题，新诗得以不断发展。

一、言志与说理

新诗创始于“五四”时期，而“五四”是一个启蒙的时代，因此新诗难免带上说理的色彩。白话诗尝试者胡适之虽然提倡鲜明的意象，但那意象过于晶莹透剔了，原因就在于在骨子里诗是说理的，表达思想观念的。朱自清和钟敬文都前后指出过“五四”诗歌的说理倾向。影响所及，《新青年》上的诗以及后来文学研究会诸诗人，例如朱自清、刘延陵等的诗，也都是所谓为人生的说理色彩浓厚的诗。郭沫若在“五四”时期开始新诗创作，但他当时还在日本留学，并不在国内，他从感情上理解“五四”运动，他认为奔腾的感情方可冲决封建网罗，他写诗是因为个人的郁

结和民族的郁结，他的创造社朋友、理论家成仿吾提出诗是表现的，郁达夫指出陈文学是血泪书、自叙传和忏悔录。之所以说创造社是异军突起，原因之一就是对于他们来说，诗是言志的感情的发乎内的东西，他们的诗也就因此在感情上震撼了一代青年，成为“五四”运动的最强音。这就是说，胡适之以启蒙为旨归，以说理的意象诗开创了新诗，而创造社以感情的诗挑战文学研究会，因此确立了新诗，影响深远。汪静之和“湖畔”诗人，冯至和浅草一沉钟诗人，都采取了言志的诗风，也延展了新诗抒情传统。

新月派起而指摘创造社这种浪漫主义的抒情传统，谓之“感伤主义”、“伪浪漫主义”，是感情的泛滥，是感情失去了理性的控制，太重视了“心”，而忽略了“头”，是浪漫得过了头。认为如果只在感情的旋涡里沉浮着、旋转着，那不过是无病呻吟，言之无物。情感不能不受理性相当的调节与控制。认为感伤主义对于诗是一个绝大的危险，并从而提出“健康”作为原则，要求诗歌创作的集中和节制，以理智驾驭情感，以理性节制想像，以古典的代替浪漫的。闻一多说艺术不是发泄情绪的工具，艺术高于个人，为了艺术，应该克制感情。她的爱女死了，但他不写失去爱女的悲痛，而是写忘掉的道理：“她已经忘掉了你，/ 她什么都记不起”，“年华那朋友真好，/ 他明天就教你老。”面对随处可见的恋人们之间山盟海誓，闻一多嘲笑说世上哪有这种海枯石烂不变心的爱情啊，其实恋人最爱的永远的归宿处是死神。《闻一多先生的书桌》一诗里所说“一切的众生都要各安其位，/ 秩序不在我的范围之内”，当然更是说理了。闻一多和新月派纠正了诗歌创作中的一些泛情弊端，用说理求得一些平衡，创作了一批冷静、客观而又包含着一些思考的优秀诗歌，使得诗创作水准提高了。但是，也留下了负面的效应。闻一多在《死水》这个集子里所表现出的理性、客观、老成，甚至世故，就好像要使诗歌成为人生、自然的另一种解释，启示人的智慧，安详领会人生的东西，而

离开了时代潮流,只得寂寞地存在。

20 世纪 30 年代的"现代"派,不满意于新月派那种不动感情的状况,而认为好诗应该兼有情愫和形象二者,如果没有了情愫,诗便缺乏了性灵,现代派诗人重视感情因素,认为情为诗之本,为此,他们反对"见景生情"的传统抒情,他们说这是反客为主,因为感情不是因景而产生的,感情是早就存在于内心的东西。他们主张要某种感情一而再地冲击之后,诗人才有可能捉摸其发展,玩味其心绪,并在此基础上使感情加深而内敛。他们说感情本身不是诗,然而他们认为感情是诗所由产生的动因。总之,现代派绝不低估感情对诗的重要性,更不排斥感情在诗中的存在,不是要用说理议论来代替或补充诗里的感情,只是用另一种方式加以处理。现代派说诗的节奏是由情绪的抑扬顿挫构成的,诗应该是纯粹的情绪,是飘忽不定的内心世界。"现代派"处理感情的方式,简要说来,就是通过意象与象征来呈现或暗示。在戴望舒的成名作《雨巷》里,丁香一样的姑娘是理想的象征,游子是追求理想的诗人的写照,雨巷象征着道路的漫长与寂寞,而全诗的抒情基调是求索理想的徒劳,和在徒劳的情况下作踯躅的求索。《我的记忆》用了生长在众多物件上的永远忘不了的辛酸的记忆来抒诉悲苦情怀,众多物件皆是对于往事的暗示。《雨巷》、《我的记忆》不是"见景生情"之作。同样,《寻楚者》、《乐园鸟》也不可能是"见景生情"之作。戴望舒并不是看见了乐园鸟才写作这首诗,对于生活理想的绝望早就存于胸中了,只是借了华鸟和乐园来象征罢了。卞之琳的《距离的组织》,正如诗人所说,不是讲哲理或表达玄秘思想,而是言志抒情,是表现一种心情或意境。诗人的感情在这里是通过各种事物之间的关系来暗示的:"罗马衰亡,盆舟倾覆,暮色苍茫,迷失方向,总之是危机感和失落感。诗人在这里利用多种书本材料里的硌,加以结构,构成意境,以表现情怀。尺八,白螺壳,灯虫,等等,也都是象征,

然而在这些诗里，诗人都表达了复杂的感情，这些象征里有非常复杂的意蕴。《尺八》可以说是盛世的哀者，也可以说是乱世的预兆，还可以说是有人世沧桑之感。《白螺壳》写经海水磨蚀终得的空灵的可喜，也是可哀。《灯虫》既嘲讽又赞美，嘲讽蠓虫的不甘渗泊、好做浮华梦而终于纷附，又赞美这种陶醉中的丧生为得道，既是失落，又是解脱。诗的意象或象征里有这样复杂的意蕴，确为抒情诗一大变化，与徐志摩的抒情诗里那种意思单纯的情况，很不相同了。

20 世纪 40 年代的九叶派认为，诗的言志传统到此时已经流为感伤，说理传统也演为说教，针对这种情况，九叶派的诗创作所追求的，是变感伤为血肉的感情诉说，变说教为严肃的思想探索，并且尽可能把感情诉说与思想探索结合起来。用他们的话说是感情煎煮思想，在感情里融入知性。他们认为，当时流行的感伤本质上是属于观念的，作者在某些观念中不求甚解地长期浸淫，使他们对于这些观念的了解带上了浓厚的感伤色彩。同时，他们对于诗的言志传统理解也更深刻了，他们说现代的诗更应该着重于人性和科学的真实，要从人性和科学的角度理解言志的真实性，强调诗情要深刻而实在。他们说诗已经不再是表达激情的东西，认为浪漫感伤诗里的人生是片面浮浅的，甚至说现代人生已经变得缺乏抒情成分，现代生活里难得有抒写性灵的闲逸际遇。九叶派认为，戏剧化的处理方式是在诗里把血肉的感情抒诉与严肃的思想探索在新的发展阶段上加以结合的好办法。戏剧化所强调的是诗歌表现上的客观性与间接性，是现实、象征，玄学的综合传统，是使意志和感情转化为诗的经验，从而避免说教与感伤的倾向。穆旦的《诗八首》是失恋之后的作品，然而它没有感伤，它在感情里融入了知性，是感情煎煮思想：“你底眼睛看见这一场火灾，/ 你看不见我，虽然我为你点燃，/ 唉，那烧着的不过是成熟的年代，/ 你底，我底。我们相隔如重

山！”在这里，感情与思想熔于一炉，而且深刻地表现出了人性和科学（包括自然科学和人文科学）的真实。用传统的眼光看，虽说是言志与说理的结合，可是，惹眼的特色当然是说理，然而却不是说教，就因为它是严肃的探索，它的说理是感性的。《赞美》写抗日战争中农民的觉醒，然而它没有说教，这里的赞美不是观念的，不是生吞活剥的，而是植根于深厚的感性：“在忧郁的森林里有无数埋藏的年代”，“多少朝代在他身边升起又降落了”，“我踯躅着为了多年耻辱的历史”，“等待着，我们无言的痛苦是太多了，然而一个民族已经起来”。

二、格律与自由

胡适之在1916年开始“尝试”创作白话诗的时候，他所做的事是对“旧诗”进行语言革命和诗体革命。所谓“旧诗”，乃是指孕育于魏晋南北朝而完成于唐朝的五七言格律诗，迄20世纪初，已经一千几百年了。胡适革命的对象，就是这个格律诗。他认为这种格律体早就成了套子，可以完全没有诗思诗意，只要凑够了字数、平仄、对仗、押韵等要求，诗就成了。同时，由于严格的格律限制它不得不使用文言，因而与口语脱节，也就是与社会生活脱节。胡适用说话的自然节奏代替格律，用口语语法代替旧诗中的语法，同时用现代汉语的韵部押韵。但是自由体并非绝对自由，自由体也是一体，那么，“五四”时期的自由体是什么样子呢？胡适最早的新诗，有些如旧词，有的像曲，好一点的也摆不脱旧词曲的意味。他自己所说的新诗成立纪元的那一首诗，却是一首美国现代诗的译诗，每节四行，节奏比较整齐，双行押韵。要知道，这样的诗，对于近体格律诗来说，已经就是自由解放得很多了。然而既然叫自由诗，胡适也未作出规范，所以群起而响应者，就连每行节奏和双行押韵也摆脱掉，真正成了自由

诗,十足的散文的分行排列。由于对这种自由诗不满意,陆志韦于 1923 年出版诗集《渡河》,在诗前的序和文中,对格律问题,尤其是诗体音节提出了个人的看法,主张有节奏的自由诗和无韵体,他在这方面的尝试也是有成效的。后来,刘半农在《扬鞭集》的自序中,也说明了他在无韵诗、散文诗、方言拟民歌,拟“拟曲”、白话诗的音节问题等方面所作的尝试。陆志韦和刘半农的努力都可以看成是为建立新诗新格律而做出的最初努力。

新月派在文学史上也被称为格律派。新月派看到本来可以成立、也有功绩的自由体慢慢变成自由散漫冗赘拖沓的诗体时,在《晨报·诗镌》上提出了建立新诗的格律的问题,并进行了卓有成效的尝试。他们提倡格律,与他们对诗歌中的泛情主义或感伤主义所持的批评态度有着深刻的内部联系。反对感伤、反对放纵,主张理性和节制,必然要求合度的表现,要求规矩。孙大雨后来在 1956 年追述当年新月派倡导格律的原因时说:惠特曼作品的艺术性比较差,不耐多读久读,理智不够,感情过甚,缺乏结构,浪漫得过了头,叫人受不了。其中的重大原因就是没有整齐的节奏,没有音组,因而无须有任何结构。孙大雨在这里是借批评惠特曼而批评在“五四”时期受过惠特曼很大影响的郭沫若。闻一多在《诗的格律》一文里倡导新诗要有音乐的美,建筑的美,绘画的美。此三美之中,绘画之美是指中国文字的形体美,做起来很困难,音乐的美也早有人以不同的语言述说过,建筑的美是最重要的,因而也就是新月派对于新诗的建树。饶孟侃提出,格调(即一首诗里每段的格式)是音节中最重要的一个成分,没有格调不但音节不能调和,不能保持均匀,就是全诗也免不了零碎。闻一多进一步反复说明,句法整齐也可以促进音节的调和,整齐的字句是调和的音节必然产生出的现象,从表面的形式可以证明内在的节奏的存在与否。闻一多说他提出建筑的美的目的,是使新诗的音节有一种具体的方式可寻。新月派

的创作与理论主张是同步进行的,他们创作的例如闻一多的《死水》这样的诗,确为有音乐的美与建筑的美的好诗,对于新诗是一种崭新的诗体。通过他们的理论和创作,“音组”这个概念被广泛认同,很多人都倾向于认可汉语诗节奏的单位是音组。除此之外,新月派诗人们还用中文创作了好些本来是西方的无韵格律体和商籁体,应该说取得了很大的成功,迄今读来犹有魅力。由于建筑美的关系,新月派在创作中还改句为行,这样,中国新诗里出现了一个新的重要技巧:跨行。跨行给诗歌以节奏和动力的气势,使新诗有可能容纳西方语言中那种复杂的句法,从而有可能包括复杂的意象,同时在听觉上也给新诗带来新鲜的韵味。例如陈梦家的《当初》的几行:“在我看来,你乃是万能,你有/两座雪白的高山,两颗紫星/是世界的王,庄严的宝座。”新月派的格律理论和创作活动,从总体上说,它扭转了初期新诗自由散漫的潮流,转向集中和精炼,促进了新诗成形,因而推动了新诗的发展。格律体的尝试还不止于新月派,朱自清在30年代中期曾经指出,先后有六位诗人作过这种试验:陆志韦、徐志摩、闻一多、梁宗岱、卞之琳、冯至,后来还有何其芳,他们的活动都是有建树的。

继新月派而起的现代派,对于格律提出严重挑战,提出了一整套理论,同时又创造了具有散文美的自由诗体。针对着闻一多《诗的格律》,戴望舒在《诗论零札》里提出:新诗最重要的是诗情上的变异而不是字句上的变异。诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上。诗应该去掉音乐的成分,押韵和整齐的字句会妨碍诗情,或者使诗成为畸形的。新诗应该有新的情绪和表达这种情绪的形式。后来戴望舒还进一步提出,自由诗是不乞援于通常意义的音乐的纯诗,而韵律诗则是通常意义的音乐成分和诗的成分并重的混合体。他认为格律体与现代生活和现代人的情绪相抵触,而自由体则更适宜现代人的过

敏感应。

戴望舒自己的创作,经历了一个在格律与自由体之间徘徊的过程。他在开始写诗时,也曾经追求音律美,想使新诗成为与旧诗一样可以“吟”的东西。后来他对法国象征派独特的音节很有兴趣,《雨巷》表现了象征主义轻蔑格律而追求旋律的倾向,以浮动朦胧的音乐暗示诗人迷惘的心境。可是,不久以后写成的《我的记忆》,即是对于“音乐的成分”的勇敢反叛。其特征乃是散文美的自由体。艾青后来谈到由《我的记忆》开始的“诗的散文美”时说:由欣赏韵文到欣赏散文是一种进步,韵文有雕琢虚伪的人工气,而散文有不修饰的美,不经过脂粉涂抹的颜色,充满了生的健康的气息,它肉体地引诱我们。口语是美好的,它存在于人的日常生活里,它富有人间味,它使我们感到无比亲切,而口语是散文的,散文是形象的表达最完美的工具(《诗的散文美》)。钟鼎文还说:由于戴望舒所起的作用,中国新诗从“白话入诗”的白话诗时代进到了“散文入诗”的现代诗时代。钟鼎文(番草)的意思与戴望舒很吻合,即都认为格律是属于传统诗的,而现代诗应该是自由的,散文的。所以都是自由诗,都是对“新月派”方块诗的革命,戴望舒的十七条诗论,使自由诗摧毁了《新月》派的壁垒,从此以后的中国新诗,可以认为都是散文诗,或诗的散文。

戴望舒散文美的自由诗体,经过艾青而影响到抗日战争时期以至40年代后期的诗歌创作,形成一股巨大潮流。尤其在七月派的创作里充分表现出来,正如绿原后来在《白色花》序言里所说,七月派诗在创作态度和创作方法上的基本一致性的表现之一,是对于中国自由诗传统的肯定和继承。例如阿垅的《无题》:“要开作一枝白色花/因为我要这样宣告,我们无罪,/然后我们凋谢。”40年代形成的九叶派并不注意诗的格律与自由问题,他们的诗从总体上说是比较精炼的自由体,有少量十四行

体。在这个问题上,他们关心的是语言,九叶派诗的语言结构比早期白话复杂,形成了介于口语与书面语言之间的文体。为了反映40年代多冲突、层次复杂的生活,在语言上走向句法复杂、语义多重等特点。而与这种语言特点相适应的,当然是散文式的句子和自由的诗体为宜。

如上所述,抗日战争以后的新诗存在着自由体散文化的趋势。然而,事物的发展总是相反相成的。抗战初期,朗诵诗和街头诗风行一时,30年代以来一直有人提倡民谣时调,后来在40年代中期的延安,又出现民歌勃兴的局面,如《王贵与李香香》、《漳水河》,这种从陕北信天游和农村小曲加工改造的长篇叙事诗,尤为世所注意。朱自清深刻地指出:民间形式的采用正暗示了格律的需要,即如朗诵诗,虽是诗的散文化,但为了便于朗诵,也多少需要格律。所以,散文化、民间化同时也促进了格律的发展。这正是所谓矛盾的发展。他认为抗战以后的新诗,一方面趋向散文化,一方面却也注意"匀称"和"均齐",格律运动实在已经留下了不灭的影响。朱自清认为建筑的美对于诗是很重要的,他说:诗的特征似乎就在回环复沓,所谓兜圈子,说来说去,只说那一点儿。复沓是诗的节奏手主要成分,诗歌起源时就是如此。他说从新诗发展到抗战阶段的情况看,"匀称"和"均齐"还是诗的主要条件,这正是外在的复沓形式。他举例说艾青的诗多注意"匀称",而臧克家的诗兼注意到"均齐"。梁宗岱在20世纪30年代中期的《新诗底十字路口》一文里,对于自由诗和格律诗作过很好的比较,他说:作为新诗运动最初典型的欧美的自由诗,经过了几十年的挣扎与奋斗,已经肯定它只是西洋诗演进史上一个极渺小的波浪,不过是聊备一格而已。他说,这对我们是一个警告和启迪:形式是一切文艺作品永生的原理,只有形式能够保持精神的经营,因为只有形式能够抵制时间的侵蚀。他认为,没有一首自由诗,无论它本身怎样完美,能够和一首同样

完美的有规律的诗在我们心里唤起同样的宏伟的观感。

三、主体性与社会性

由于“五四”运动的反封建礼教和宗法制度，以及对科学、民主的提倡，人本位成为时代精神，“人”觉醒了。周作人提出“人的文学”，鲁迅在《狂人日记》里尖锐指出中国历史是一部吃“人”的历史，并发出“救救孩子”的呼声。郭沫若诗里那种冲决一切束缚而把诗作为自叙传、血泪书、忏悔录来写的个性解放精神，在《天狗》、《瓶》等诗里有充分的表现。徐志摩的诗可以说大体上都是追求个性解放的留痕。郭沫若的“表现自我”和徐志摩所提倡的“性灵”都是反封建的个性主义在诗歌上的表现。湖畔派的情诗，所表现的也是个性解放的要求：“我冒犯了人们的指摘，/ 一步一回头地瞟我意中人，/ 我怎样地欣慰而胆寒呵。”（汪静之《过伊家门外》）胡适的《鸽子》、《大鸦》所写的，是个人对于社会传统的抗拒，沈尹默也写出了“我和一株顶高的树并排立着，/ 却没有靠着”（《月夜》）这样个性独立的诗句。刘半农的《教我如何不想她》，刘大白的《邮吻》，也都可以从中听到个性解放的呼声。

这种情况，就如西方早期讲个人主义，与早期文艺复兴、科学革命种种人本位精神有关。到了 19 世纪末，由于工业革命与社会结构的重大变动，个人主义逐渐为另一种不同的主体意识所取代。

在“五四”时期，诗歌表现自我和个性解放是理所当然的。在这时期，诗里的主体性与社会性结合得很好，并不存在矛盾或对立。郭沫若的诗所抒诉的，不仅是个人的郁结，而且是民族的郁结，湖畔派的情诗本身也就是对于封建礼教的大胆挑战，胡适、徐志摩也都是如此。虽说胡适所倡导的新诗的创作方法是

写实主义,但并没有限制个性解放;同样,虽说郭沫若所倡导的是浪漫主义,也不曾限制了对于民族郁结的抒写。这些都是时代的原因所使然。

新月派最早提出了自我与社会性的关系问题。闻一多早期的诗集《红烛》,所写都是个人的忧伤,不久以后,他就陌生、厌弃了,说它是个“不成器的儿子”。他开始批评在诗里的“自我表现”,“顾影自怜”,“风流自赏”的创作倾向。他特别推荐邓以蛰的文章《诗与历史》,而此文提出的正是诗里的自我与社会性问题。邓以蛰认为,诗不可以只是个人感情的漩涡,而应当把历史作为知觉依归的凭借。后来徐志摩也批评过“自我解放”、“自我意识”,他说这是从卢梭的言行开始的。从《忏悔录》到法国革命,从法国革命到浪漫运动,从浪漫主义经过尼采到哈代,在这170年间,人类冲动性的自我火焰似的迸窜着,脱离了理性。闻一多的诗集《死水》所表现的,是对于民间疾苦的关注,和对于祖国的热爱,他说他不是一个“自我本位主义者”。《死水》表示闻一多的眼光由个人转向社会。闻一多认为,无论从国家的立场,还是从艺术的立场,自我本位都是不可取的。在这里,“自我”往往被看成是悖离理性的东西,是感情的漩涡,是妨碍接近艺术和关心社会的顾影自怜。自我被认为是与历史相矛盾的东西。这些观点明显受到当时美国白璧德新人文主义的影响较多。

鲁迅曾经这样简要概括新文学的历史发展:“从第一个十年的个性解放到第二个十年阶级意识的觉醒”。随着1928年革命文学的倡导和1930年“左联”的成立,新诗也从抒诉个性解放到表现阶级斗争。鲁迅从对“人”的关注,进到了“无产阶级的集体主义”。郭沫若的诗从自我表现,到成为阶级的前矛和号角,他把诗人比喻成留声机片子,他只发出时代的声音,而不发自己的声音。他的诗句的主词,不再是“我”而是“我们”了。由此可见新诗主体的变化。殷夫的诗《别了哥哥》,把与哥哥的告别当成

阶级的告别，诗人也就因此是作为阶级的代表在发言。在“左联”领导下的中国诗歌会，倡导现实主义，要求“捉住现实”，长篇叙事诗应运而生，蒲风的《六月流火》是其代表作。在这方面，郭沫若、蒋光慈、殷夫、蒲风等较有成就，臧克家也从写个人“烙印”进到写社会的“罪恶的黑手”，取得所有这些成就，大概是因为他们作为诗人的自我与其所发出的时代阶级的声音比较协调吧。但在另一些场合，表现阶级和社会的诗歌，则显得像是一种热气，像是浪漫的姿势和英雄气概的表演，这大概是诗人的自我与所表现的阶级意识之间，不太吻合吧。

大概正是针对着这种情况，毛泽东在 1942 年著名的延安文艺座谈会上的讲话里，提出了改造世界观亦即改造自我的问题。毛泽东看到，文学家或者诗人，很难在创作中逃避自我，或者将自我稍加抑制，而总是顽强地表现出来。这样，他们就很难完成代表阶级，用文艺这个武器宣传人民、打击敌人的社会性任务。毛泽东创造性地提出了改造世界观，转变感性，脱胎换骨的要求，他认为改造自我是可能的，因为他本人即完成了改造和转变。

与左翼诗人不同，以戴望舒为代表的现代派以“第三种人”自居，把诗歌看成是现实的逃逋薮，象牙之塔，是不可轻易公开于“俗世”的东西，是世俗的罗网所网罗不到的，是梦境，是灵魂的自我安抚和苏息净化，是内生命的象征。“不管那狂风暴雨敲打我紧闭的窗户/我制作珐琅与雕玉”，总之，都是“自己”。那么，他们的诗中有没有时代的表现呢？回答是肯定的，但那是从他们那些吞吞吐吐的语言里折射出来的，例如，从戴望舒的诗，即可以看出从“五四”运动激昂地飞腾起来的理想，被淹没于 1925—1927 年大革命的血泊之中的现实。

对于七月诗派来说，主体性与社会性是统一的，问题在于：如何统一？胡风赞同诗歌的现实主义，反对“客观主义”，反对

“对生活的追随态度”和宿命观点。他强调发挥主观战斗精神,把握历史的力量,深入到生活的底蕴,开掘内在的历史内容。主张将诗人的人格、情感、血肉强烈地渗透到客观对象中。绿原后来又阐述说:诗在写出以前就蕴藏于客观世界,在什么地方期待、吸引和诱发着诗人去寻找、去捕捉、去把握。然而,诗的主人公只能是诗人自己,诗人自己在诗中必须坚定如磐石,弹跳如心脏,一切客观素材都必须以此为基础,以此为转机,而后化为诗。诗是诗人对客观世界的主观抒情。

对于九叶派诗人来说,是寻找自我与世界的平衡,他们的问题在于:自我与现实如何才能统一于诗中?他们不满足于通常所谓“反映现实”,他们是面向现实而有所“突入”,不作新闻式的叙述,重视诗人的个性和主观,强调通过诗人的心态来写现实,通过体验与感觉来写现实。诗人从现实世界获得激动,但现实世界的色相,在诗里是溶化的,像一片岩浆。穆旦的方法是:专注地贯彻自己的个性,娱悦于自我分裂,与自我折磨,全神贯注于最深入最细微的抒情,然后又在平衡的破坏里熬煮自己。郑敏后来说她的方法好像诺斯的渔民那样,从深深的黑色的海底,捕捉诗人自己和历史的映影,亦即从人的深层心理中,获得某种对于现实的反映。九叶派的诗歌,从表现自我方面说,是尽力发掘的人的真实(自然科学和人文科学的);从反映现实说,是透视现实的内面、背面和侧面。总之,深刻的主观经过感情的熬煮,通过冷静的客观放出能量,并强调对表现中的客观进行艺术解释与改造,重新组合,以表现深层实质。

20世纪20年代末即以诗成名的老诗人钟敬文最近说,诗歌是人们心灵的产物,同时又是通过文字或语言形式传播的社会人文现象,同时兼具对于创作主体和社会客体的双重功能;既是诗人心理迫切需要的产物,好像孕妇生产,同时又在一定条件下,影响、启示于社会成员。然而他又说,如果拿诗与戏剧、小说

或民间故事相比较，诗的特性在于它的情绪性、主观性，所以在诗里诗人的主体、个性、自我等问题要讨论得多些，重要一些。

四、明白与朦胧

胡适对于新诗的一个重要观点，就是明白清楚，这体现了启蒙时代对于文学的要求。胡适最初把新诗叫做白话诗，他还写过《白话文学史》，他之所以提倡白话而反对文言，其原因也在于白话容易让人明白清楚。胡适还主张“作诗如作文”，亦即主张新诗里的语法与文章里的语法相同，这也是为了便于读者理解。即使是很深奥的道理，为了便于理解，也应该深入浅出，而不可浅入深出。浅入而深出，或故弄玄虚，是胡适所坚决反对的。对于胡适来说，晦涩肯定是一种弊病。胡适自己的诗，确是明白又清楚的，例如《尝试集》开篇第一首《蝴蝶》：“两个黄蝴蝶，双双飞上天。/ 不知为什么，一个忽飞还。/ 剩下那一个，孤单怪可怜；/ 也无心上天，天上太孤单。”这是一首写给忽然改变了主意的恋人以请问原因的诗。据后人考证，这两个黄蝴蝶乃是在美国求学的两个黄种人胡适和陈衡哲。“双双飞上天”是二人自由恋爱，海誓山盟。后来陈衡哲出于类似女性主义的考虑，告诉胡适她改变了主意。陈衡哲后来在 1924 年《小说月报》上发表《络绮思的问题》，影射胡和陈二人的关系，佐证了陈对胡的态度：“落红不是无情物”。请看这件事是多么复杂深奥，但胡适诗中却如此清楚明白。胡适的主张，作为早期新诗的重要训条，成为一时的风气。

从 20 世纪 20 年代中后期起，情况起了变化。梁实秋后来回顾说：胡适论诗的标准一直是“可懂性”，“明白清楚主义”，可是他不免矫枉过正，有时不免忽略细节，因为现在已经不是诗的文字问题，而是诗的实质问题。20 年代后期以李金发为代表的

早期象征主义带来了最初的朦胧诗风。李金发诗往往有内涵的二重性或多义性，意象朦胧，虽用文字，却朦胧了文字的意义。他的诗所表现的，大抵是些复杂微妙的内心世界，或复杂奥妙的情境，或某种感觉和情调，而这些都是很难说得明白的，暗示而不是抒诉的表现方法，也增加了朦胧性。他的诗还是因为建行时的省略，而造成了很大的跳跃，没有寻常的章法，仿佛散落的明珠。后期的诗，仍是联结不相属的比喻于一个观念上，为造成新的暗示力而带来的朦胧。穆木天认为，诗最忌说明，诗的背后要有大的哲学，但不能说明哲学。他特别强调诗的暗示作用，他说要暗示出内生命的深邃。为此，他在创作中努力追寻内心对于外界声音光亮运动所得的交感和印象。对于诗的可懂性，他说：越不好懂越好，讲不出的情肠才是诗的世界。王独清在创作中用语言的声与色来构成朦胧的意象，他把这种色与音在感觉上的交错称为"色的听觉"或"音画"。

然而，早期象征主义诗歌的朦胧难懂甚至神秘，是否都是优点呢？例如，对于李金发诗的难懂，卞之琳认为，好些时候都是语言问题造成的困难：李金发小时候身居海外，未能学好汉语；后来去法国留学，因为专业是雕塑，又未能学好法语，再加上他诗里一些未能正确运用的古汉语语法与虚词，给读者带来了困难，他所翻译的法国诗也有错误。戴望舒也同样认为李金发没有体现出法国象征派的优点来。

继早期象征派而起的 30 年代中期臻于鼎盛的以戴望舒为代表的象征派——"现代"派，虽说对于李金发的神秘难懂有所扬弃，但读者仍觉得朦胧晦涩，难以读懂，并在当时掀起了对于诗朦胧晦涩问题的持续的讨论。象征主义诗作之所以难懂，根本原因在于它是另外一种诗，是一种与过去的诗不同的写作方法，郭沫若在看过王独清的诗之后，说他爱上了象征主义的表现方法，要算诗风的"一种变更"。象征主义在表现方法上与传统

诗歌的相异之处,是它不指明对象。法国象征派诗人马拉美说:指明对象,诗给我们的满足就会减少四分之三。就因为不指明对象,戴望舒写诗往往吞吞吐吐,躲躲藏藏,同时梦和潜意识也是无法指明的。就因为不指明对象,卞之琳的诗例如《圆宝盆》、《白螺壳》、《鱼化石》等,通篇都是象征,而《距离的组织》等诗则隐去了跳跃的诗行之间的思想联系,而用诗里的典故来暗示。对于戴望舒与卞之琳来说,他们写诗的动机本来就不是要向读者指明对象,恰恰相反,是不想让读者明白他们所写的对象,他们只要让读者看到他们创造的想像出来的意境或情境,对诗里的暗示有所领略;而诗里所写的对象那是只有诗人自己与局中人才可以明白的。在这里,对象一词有两个含义:一指本事,二指题旨。对于象征主义诗和它的写作动机,假如读者一定要打破砂锅问到底,问个明白,那么,阅读的困难和苦恼一定少不了。

对于象征主义诗歌,施蛰存提出:诗的明白清楚与通常散文的明白清楚是不相同的,读诗只求"仿佛得之"就可以了,求甚解反而流于穿凿和拘泥。象征主义诗人只描绘出意象,而不加以说明或评论。他认为新诗读者所急需的,是培养欣赏这种诗的心眼,然后可望有所领略。朱光潜认为欣赏者心理上存在着差异,但是,他指出:难懂的诗虽有存在的理由,晦涩的诗却无可辩护。他认为诗的社会性是不能一笔抹煞的,不能把晦涩悬为一种理想,把晦涩二字加在诗上究竟是个污点。他指出特殊的难关是联想的离奇,而联想的连锁只存在于诗人的潜意识中。他说,力求领悟是读者的责任,然而,潜意识见不着摸不着,因此要看诗人的诚实了。换句话说,离奇的联想为新诗开辟了另一种可能的途径,然而不诚实的作者也可以据此欺骗玩弄读者。林庚与卞之琳都认为,诗的难懂不在字面上或语句上,而在它的含义上。理解诗的含义比理解诗的字面要困难得多。因为诗的含义应该是深藏的,因而是难懂的。他们坚持批评那种只有字面

而无内涵的诗。他们自己的诗,就是字面可懂,意境可感,但含义尽可能丰富、深藏。他们不赞成那种字面难懂,意境零乱,却又没有什么含义的所谓晦涩。袁可嘉后来说,写这种晦涩诗是世界上最容易的事情,因此他对此种晦涩诗人说:你晦涩得太容易了。柯可认为晦涩是现代诗的本质必然生出的特征,这是因为现代诗是非逻辑的。他从创作过程阐述说:现代诗人对宇宙人生有了观察体验,蕴之既久,一触即发,发时如情,不能自止。而且他自己也不能说明什么,如果能够说明就不是诗而是散文了。因此不得不以逻辑不能解说的诗的形式表现出来。柯可认为诗与散文之别根本只在合乎常识、逻辑、科学可解说否。他说新诗的所谓"懂",不是用常识解释、逻辑展开、科学证明而使人"知",只是凭人的天赋才能(所谓慧根)、过去的经验,及读诗的训练(所谓修养)而使人"悟"。这种非逻辑的诗,与读者的常识相去甚远,因此,阅读起来感到困难,然而这又是文学创作的需要,因为艺术的真实不等于生活的真实。

明白与朦胧的问题,从根本上说,是诗的意义、主题与语言的问题。40 年代的九叶派对此问题又作了进一步的探讨。袁可嘉认为,在分析一首诗时,把诗的散文意义从中抽出来简化为一个说明或命题的做法,是最流行也最能害人的。他说诗的意义应该是指通过诗篇全体的结构、组织而发生的总的、终的效果。他认为诗是一个立体的建筑物,它的意义包含在讨论时可分而实际阅读时不可分的三个不同的层次里:一、每个字词的意义和声音;二、意象、比喻;三、语调、节奏、姿态、神情。最后通过想像、联想,综合一切相反相成的因素,便构成了强烈的戏剧性的意义的"立体"组织。(《诗的意义》)他认为,对主题过分依赖,对诗中的哲学过度重视而忽视诗中诸因素的有机合作,忽视诗中的想像和感觉,是当时新诗病态的一种主型。(《诗与主题》)袁可嘉这个诗的意义蕴含在全诗结构里的观点,显然与传统所

要求的诗的明白清楚大相径庭。郑敏认为,九叶派在表现上的特点,是打破叙体通常遵循的时空自然秩序,代之以诗的艺术逻辑与艺术时空。离开了外形模仿的路子,强调对表现中的客观进行艺术解释与改造,重新组合,以表现其深层实质。她还进一步认为,现代诗是通过语言形成的一个整体和系统,与传统诗的用比喻表达一个现成的思想不同,它释放出知性与感性的成分,它的文字富有孕育思想感情的活力,并以此造成诗的多层结构的再生释义。她还认为,语言学已经明确,无意识是语言结构的发源地,是语言结构的第三空间,是人们心灵中的黑太阳,包含着极大的原始能量,郑敏说她希望从这里捕捉到她自己和历史的映像。从郑敏所有这些观点,都可以看出现代诗难懂难理解的深刻原因。当然,她也知道,现代诗愈到后来愈发现,它正在冒着失去读者的危险。郑敏自己的创作也是这样。她自己曾经为防止误解,急于表达知性,往往在诗中提醒读者与编辑。但是,这样做,造成了艺术上的幼稚与缺点。后来,为了艺术,她冒险地选择了给读者留下更大的想像空间和阐释自由的艺术道路。而这,使得郑敏的诗更晦涩,也更难解了。

以上我粗线条地叙述了新诗发展的几个基本矛盾,希望有助于读者把握新诗发展过程中一些根本问题,同时,我也相信,若要展望 21 世纪诗的走向,不了解这些根本问题是无法想像的。

1995 年 8 月 10 日写成于釜山旅次

(原载《贵州社会科学》1996 年第 4 期)

若干重要诗集评论中的理论问题

这里列出的,仅仅是 20 世纪 30 年代出版的六本诗集,并非新诗史上的重要诗集的全部。不过,以后若有时间,我将会继续这种研究模式,对于例如 40 年代,八九十年代的重要诗集,以及台、港 50 年代以来的重要诗集,逐个加以讨论。同时,本文也只是提出问题和触及问题,并不要彻底讨论。这种方法,或者说这种研究模式,有利于把实践与理论结合起来,有利于具体地把握理论,在这一个个"个案"的基础上,把它们相互沟通起来,把其间的脉络贯穿起来,不就是诗学上的"统一场论"了吗？这里所谓重要诗集,主要是就艺术本身说的,是就在新诗发展进程里的重要性而言。如果我说所谓重要诗集是就形式、技巧说的,那么,这里所说的"形式",指的是英国视觉艺术评论家克莱夫·贝尔在评论法国后印象派绘画时所提出的"艺术乃是有意味的形式"之形式,而这个理论,是现代艺术中最令人满意的理论。与此同时,还有俄国形式主义诗学,在此之后,有形式主义或审美批评理论。我不拟在此逐个引证这些理论的基本论点,只想约略提出几点,希望能够把握住这种批评理论的要点,因为对于评价诗歌来说,这个批评理论尤其重要:

1.形式并不是外在地装饰已经找到的现成内容,而是第一次让人们找到和看见内容。借助于这种形式,才第一次在生活中看到它显露出来的东西。在这个意义上艺术是发现事物的技巧。

2．诸多诗歌流派的全部活动，从特定的意义上说，不过是积累和发现新的手法，以便安排和设计语言材料，而且安排形象远远超过创造形象。而且，形象的目的并不是要使它的意义更容易理解，而是要创造特别的感觉，创造它的视角，而不是它的识别。

3．艺术是感觉事物，而不是认识事物。

4．形式主义批评理论所要揭示的，是一切文学文献用连篇累牍的空话未能掩饰的东西：文学艺术的固有特性。

5．习惯往往使我们看不到、感觉不到各种事物，一定要使这些事物变形，我们才会注意到。列夫·托尔斯泰所用"奇特化"手法，就是不直呼事物的名称，而只描绘事物，仿佛他第一次见到这种事物。

6．现代批评已经证明，只谈内容就根本不是谈艺术，而是谈经验；只有谈完成了内容即形式，亦即作为艺术品的艺术品时，才是作为批评家在说话。

7．北京大学教授杨周翰先生在生前曾经说，形式主义批评理论带给我们的最大变化，乃是从艺术的角度谈文学。

8．衡量一首诗的审美价值，主要有这样三点：新奇、惊异，丰富的审美内涵，困难的难以做到的美。

然而，以上八条并不就是本文标题所说的理论问题。标题所说的理论问题，将从每本诗集具体提出，希望与大家一起来进行探讨。

一、《大堰河》："把灵魂分开了两边"

艾青的第一部诗集《大堰河》在本时期出版。艾青说他早在巴黎(1929—1932)学画的时候，就试着写诗，在速写本里记下一些偶然从脑际闪过的句子，在从巴黎回国的途中也写了一些短

诗,但从来没有想要当一个诗人。① 他说他在巴黎时读过一些法文的现代诗,而他最喜欢、受影响较深的是比利时大诗人凡尔哈仑的诗,它深刻地揭示了资本主义世界的大都市的无限扩张和广大农村濒于破灭的景象。回国后,因美展事件判刑,并在狱中被关押(1932 夏—1935 年 10 月)期间,艾青的妹夫张祖良寄给他一本巴黎水晶书店出版的《兰波诗全集》,兰波也是艾青最尊崇的法国诗人之一。长时间的监禁,使艾青染上了严重的肺病。在狱中,当艾青把自己写好的一首诗拿给一个难友看时,向他问道:"依你看,我的诗写得好些呢,还是我的画画得好些呢?""你的诗写得好些。"对方毫不犹豫地回答。艾青说决定他从绘画转变到诗,使母鸡下起鸭蛋的关键,是监狱生活。从 1932 年 9 月直到 1934 年 10 月转押到苏州反省院之间,艾青在看守所与监狱中先后写下了 26 首诗作。1936 年秋天在上海,艾青把 1932—1936 年夏秋之间所写的诗汇集在一起,然后从中选了《大堰河——我的保姆》等九首诗作编成一集。诗集编好之后,由留法老同学、在文化出版社工作的俞福祚交给该社总编辑审阅,未被采用。艾青很不服气决心自费出版。《透明的夜》一首于 1932 年 9 月写成,这首诗的"前身"是在法国写成的,但那个稿子包含许多空想的成分。艾青后来解释说:这首诗写在看守所,是回忆家乡金华农村的一个场面。金华的乡间风俗,是善尚斗牛,旧社会偷牛、杀牛的贼也多,不能说他们都是坏人,那是生活逼出来的。艾青说他不是颂扬贼,赞美强盗,而是歌颂一群人的力量,歌颂他们在黑暗中粗暴的、反抗的力量。艾青说有人硬是要从诗中寻找尼采的东西,那也只有随他们的便。② 但姚文元曾经批判这首诗:描写血腥、原始的强力的疯狂性,说它表现

① 《艾青诗选》自序,北京:人民文学出版社,1979。
② 杨匡汉、杨匡满:《从画家到诗人》,载《花城》1982(1)。

出艾青心中有一种异常阴暗的东西，这是狂热的个人英雄主义和一种冷酷残忍的资产阶级反动哲学相结合的产物。① 胡风是最早(1936 年 12 月 10 日)给艾青诗作真切评价的人，他说:"但最异彩的是《透明的夜》。这是一幅色画，一曲高歌，他用着明朗的调子唱出了新鲜的力量，充溢着乐观空气的野生的人生。虽然在这里我们不容易直接和作者底情绪相触，也看不到情欲去向底远景，但却预告了作者底另一视角和心神底健旺了。"② 《大堰河——我的保姆》一诗，作于 1933 年 1 月 14 日。此时监狱外纷纷扬扬下着大雪，艾青瑟缩着身体，任思绪驰骋。艾青后来说读者可能认为大堰河她很美，其实她长得不好看，喂养他时已是第五个了，奶汁已不多，不可能哺育得很好。艾青不只一次说过，这首诗中所写的都是"真事"，它和艾青的另一首诗《我的父亲》一样，都"带着自传性质"。艾青写成这首诗之后，狱中一个被判了死刑的人用上海话念了起来。念着念着便哭了。这个被判了刑的人，成了这首诗的第一个读者。为了躲避狱方的监视，艾青不再用"莪伽"的笔名，在诗作上第一次用了"艾青"两个字。胡风评论这首诗说:"虽然全篇流着私情底温暖，但他和我们中间已没有了难越的界限了。"茅盾也评价这首诗说:"这是一首长诗，用沉郁的笔调细写了乳娘兼女佣(大堰河)的生活痛苦，这在体制上使我联想到《学徒苦》(按作者为刘大白)。可是两首比较，我不能不喜欢《大堰河》。"③ 艾青在巴黎学画那三年，他说是："精神上的自由，物质上的贫困"的三年，他后来还回忆说:"我很孤独，而我的心却被更丰富的世界惊醒了。我对生活，对人世都很倔强的思考着，紧随着我的思考，我在我的画本和速写簿上记

---

① 姚文元:《艾青的道路》，《文艺思想论争集》，北京，作家出版社，1964。

② 胡风:《吹芦笛的诗人》，见《密云期风习小纪》。

③ 茅盾:《论初期白话诗》，载《文学》杂志第 8 卷第 1 期，1937 年 1 月，上海。

下了我的生活警句——这些警句,产生于一个纯真的灵魂之对于世界提出责难的时候,应该是最纯真的诗的语言。”《巴黎》、《马塞》、《芦笛》等几首诗,就是根据那些当时记下的警句写成的。对于这些诗,当时《现代》杂志的编者杜衡在当时就作了精辟的预言式的分析,他说艾青诚然是咒诅,但也赞美;诚然是厌弃,但也有耽爱;一方面是渴望着毁灭的暴徒,一方面是虔诚的艺术的巡礼者。杜衡由此进一步论证说:正是在这片“男盗女娼”的欧罗巴土地上,那大堰河单纯的少年却开始把灵魂分开了两边:“那两个艾青,一个是暴乱的革命者,一个是耽美的艺术家,”但这“两个艾青”在现实中是不可能“互相谅解”、“言归于好”的。 在将要结束艾青的有关介绍的时候,我们还是回到对于艾青最早的评论——胡风的《吹芦笛的诗人》这篇文章上来。的确这是一篇很中肯的评论。在开始时,胡风说:他的前提是:诗应该能够唱出一代底痛苦、悲哀、愤怒、挣扎和欲求,应该能够丰润地被人生养育而且丰润地养育人生,但目前却是不振而且受着冷遇。而如果不能够有自信地向读者画出这些诗人所有的健康的棱角,就不应该随便地落下评论的笔。由此可见,胡风给自己定下的要求是很高的,在此前提下,胡风对于艾青的《大堰河》下了这样一个总的评论:

> 我想写一点介绍,不仅因为他唱出了他自己所交往的、但依然是我们所能够感受的一角人生,也因为他底歌唱,总是通过他自己底脉脉流动的情愫,他底语言不过于枯瘦也不过于喧哗,更没有纸花纸叶似的繁饰,平易地然而是气息鲜活地唱出了被现实生活所波动的他底情愫,唱出了被他底情愫所温暖的现实生活底的

① 艾青:《我怎样写诗的》。

② 杜衡《读〈大堰河〉》,载《新诗》第 1 卷第 6 期,1937 年 3 月,上海。

几幅面影。如果说诗人只应该魔火似地热烈、怒马似的奔放，那么艾青是要失色的；如果说诗人非用论理的雄辩向读者解释什么问题或事象不可，那艾青也是要失色的；至于用不着接触内容就明显望得到排列底苦心的精巧的形式，他更没有。

二、《自己的写照》：“森严的秩序，紊乱的浮嚣”

孙大雨本时期在《诗刊》上发表几首商籁体，注重于艺术形式探索，他曾经说他是中国第一个用商籁体写诗并发表的人，本打算写一千行而实际写成三四百行的《自己的写照》，“用整个纽约城的风光形态来托出一个现代人的错综意识”，深受欧美现代派艺术和文学的影响，它的标题受到笛卡尔“我思故我在”哲学观念的启示。徐志摩称赞它是“十年来最精心结构的诗作”，“感情深厚，观照严密，笔力雄浑，气魄莽苍”。大致上可以将已写成的部分划成八个段落：一、晨起看纽约；二、我是全纽约居民痛苦的精华；三、黑人的哀痛；四、乘车进城所见所思；五、阳光泼满长街；六、东江与赫贞江；七、大铁桥；八、港湾。读者欣赏的下面一段断续摘至第五段，内容为当时纽约长街所见：

阳光泼满了长街第五条。
街头那一幅迷离的紫幕，
分明是万众杂踏的尘埃。
这期间的女人！戴着花冠，
如燕翅的女人！绕着嫩腰，
如拂枝的女人！如狂醉的春花，
如雨后抽芽的竹笋！

不尽的女子,不尽的丝衣。
健康在他们挺秀的长身,
当捷足的向导,健康的双肩,
主持着她们如花的行动;
健康在他们圆浑的乳峰上,
说句话,能点破五千年来倡言
禁欲者的巨诳;健康抱着
她们底厚臀,在她们阴唇里
开一朵摄人魂魄的鲜花。
可是,除了打字和交媾之外,她们无非
是许多天字第一等的木偶。

朱光潜说,有一派新诗作者"改句为行"时,在每行里规定顿的数目,孙大雨的《自己的写照》便是好例。① 朱光潜这里所谓"顿",闻一多叫"音尺",孙大雨说正确的称谓应是"音组,"试看他的《决绝》前四行,每行都是五个音组:

天地/ 竟然/ 老朽得/ 这么/ 不堪
我怕/ 世界/ 就要/ 吐出/ 他最后
一口/ 气息/ 无怪/ 老天/ ,要破旧,
哎,/ 白云/ 收尽了/ 向来的/ 灿烂。

孙大雨当时译的莎士比亚的《罕姆雷特》,用每行五音组无韵体:

你不能/ 推辞,/ 说这是/ 情爱,/ 因为
在你/ 这样的/ 年岁,/ 血里的/ 欲火
已经/ 驯静,/ 已经/ 卑微/ 无力。

① 朱光潜:《论中国新诗的韵》,载《新诗》第2期,1936年11月。

《自己的写照》则通篇是四个音组:

林严的/ 秩序,/ 紊乱的/ 浮嚣。

孙大雨在解释《自己的写照》的"跨行"时说:就像长江大河,停不下来,节奏很快,有很大的冲劲,每行四个音组,意思未完,又跳到第二行了。这样的形式对于表现大都市的脉搏是适宜的。关于用韵,孙大雨说,写无韵体并不是因为押韵困难,以莎士比亚而论,成熟了,就不要韵了。正如弥尔顿在《失乐园》的序言里所说,押韵是未开化的蛮野人之行为。孙大雨后来在 20 世纪 80 年代初自己解释《自己的写照》时说:"因环境突变,未能写完,诚为憾事。我信我在这五十多年后若能有机会再去纽约,虽历经沧桑生死,还可能在一年左右的时间内写完它。这首诗是谱写现代派意识、感受、思想的作品,能了解它,对它发生共鸣的人恐怕极少。它有西方哲学史、西方音乐交响乐章、西方歌德式(Gothic)建筑、西方绘画艺术的壁画、西方歌剧、舞蹈艺术等等的影响在内;诗行脉搏冲击着一个现代人(知识分子)在一个现代化的大都市中的意识、感受和遐想,奔腾飞扬,浩瀚磅礴,气象万千,化恣肆纷扰(heterogeneity)为谐和协调(homogeneity),在严峻的和谐中见杂乱繁芜,正如全诗第一行所总括的,'森严的秩序,紊乱的浮嚣',而全诗的格律则是每行有四个音组,泛行极多。法国 17 世纪首倡唯理主义的哲学家笛卡尔(Rene Descartes,1596—1650)所谓'我思维,故我存在'是这首未完成的长诗的发端思想路子,因为意识和感觉是思维的起点,从我所目睹耳闻及亲身的经历中,我生出种种感受和遐想,进而感触到古往今来的未来的种种联想和幻念,——这一切都是我当时在二十四小时内的感觉、联想和幻念的写照,故曰《自己的写照》。"总

---

① 孙大雨:《致蓝棣之信件》,1982 年 4 月 12 日,未刊稿。

之，通常的研究论著只知道闻一多对于“诗的格律”的倡导，未能了解孙大雨在其中的重要贡献，他对此很是失望。以上所述，算是涉及到一些他在这方面的贡献了。后来他还有更为理论性的论述：“惠特曼主要是对于维多利亚时代英美诗坛上流行的诗情诗意以及诗人的人生态度起了绝大的反感。惠特曼作品的艺术性就比较差。惠特曼作品不耐多读久读，理智不够，感情过甚，缺少结构，一句话，浪漫过了头，叫人受不了。而探本溯源，造成他艺术性差而重复单调，情感泛滥，理智微弱的重要原因，恐怕就是这形式方面的大缺陷——没有整齐的节奏，没有音组，因而毋须有任何结构。”

三、《宝马》：默默无闻缘底事

孙毓棠的长篇历史叙事诗《宝马》，司马长风在《中国新文学史》里称之为“史诗”，给予极高的评价。我也曾当面或在文章里听到九叶派诗人唐蓟对于《宝马》的高度评价，以及它对于唐蓟创作之重要影响。孙毓棠本是有成就的专攻两汉史的历史学者，他写诗并不多，现在能查到的，只有三个诗集：《梦乡曲》（震东印书局，1931），（《海盗船》）立达书局待售，1934年5月），《宝马》（文化生活出版社，1939年）。我把对于他创作的叙述放在这里，是因为在艺术形式和风格上，《宝马》与刚刚讲过的孙大雨《自己的写照》有某些相似：如果说孙大雨的《自己的写照》是对于美国纽约，是因为美国纽约，而生出的种种感受和遐想，联想和幻念，感觉和思考，那么，孙毓棠的《宝马》则是对于汉朝历史，是因为汉朝历史，而生出的种种感受和遐想，联想和幻念，感觉和思考。同时，二者都是用格律体来表现现代意识。我之所以

① 孙大雨：《诗歌的格律》，载《复旦学报》，1956(2)。

把孙毓棠放到"后期新月派"里来叙述,除了艺术形式上他的诗讲究节奏,有鲜明整齐的格律,还是因为他的"文学圈子"属于这个范围,对此,我曾经指出过:"《新月》停刊后,一批人在《大公报》开辟《文艺副刊》,1935 年 11 月又辟《文艺副刊 · 诗刊》,实际上是在继续着新月派的探索",在这个名单中,孙毓棠赫然在目。 孙毓棠的长诗《宝马》,从文学史上说,是一部有殊荣的作品,因为它在 1937 年 5 月,与曹禺的剧本《日出》,何其芳的散文集《画梦录》,芦焚的小说集《谷》一起,荣获沈从文、萧乾主持的"大公报文艺奖金"。在 20 世纪 30 年代中期这段新文学收获时代举行的这次京派文学奖,在新诗方面脱颖而出的,是长诗《宝马》。就是这样很特殊的一部长诗,在以后出版的文学史著作里,从来就未曾被提起,这里的原因,我也未想得很明白。唐 主编的《中国现代文学史》和北京大学出版社出版的《中国现代文学三十年》(钱理群、温儒敏、吴福辉著)的最新修订本,在讲"大公报文艺奖金"时都只讲到《日出》、《画梦录》和《谷》三个作品,《宝马》从未被提及。当然,我们可以说,《中国现代文学三十年》是沿用《中国现代文学史》的资料,但是问题在于:唐 主编现代文学史为什么不提及孙毓棠和《宝马》?唐 不可能不知道孙毓棠和他的《宝马》。粉碎"四人帮"后,孙毓棠就住在唐 楼下(永安里七号楼),我还记得 20 世纪 70 年代末期有一次孙毓棠上楼来借用唐 的电话,唐 还给我指说这是孙毓棠,他住在楼下。那么,为什么不被提及呢?司马长风在他的《中国新文学史》里,也说《宝马》是新文学运动以来惟一的一首史诗,"前无古人,至今尚无来者"。孙毓棠的艺术风格与闻一多、陈梦家接近,但比他们恢宏、洒落。《宝马》七百六十三行,竟也做到字字细致,句句精巧,行行严谨,真是鬼斧神工,征解史实,考明风习,文

---

① 蓝棣之编选:《新月派诗选》,北京,人民文学出版社,1989。

化风俗史的功夫，究明和体会古人的境遇和心情，尤其特别珍贵。然而，司马长风提问说：就这样一首"伟大的史诗何以悠悠四十年竟默默无闻"？是我们的文学批评家太贪睡呢，还是鉴赏心已被成见俗见勒死，对这一"光芒万丈"的巨作竟视而不见、食而不知其味？《宝马》写汉武帝为要西域大宛国王交上血汗宝马而派将军李广利率师远征的故事。下面我断续摘录一些诗行请读者鉴赏：

(宛王)他爱用金，来饮美酒，张血口
向黄月唱英雄的歌；美酒香透了
琵琶舞袖，洒红了裸乳和玉袍。
但是他更爱宝马(天注的劫数！)
爱他们八尺的腰身，红鬃与黑鬣；
爱他们昂首的雄姿，和千里奔驰的骨力。
长安坐着汉家皇帝，他戴的是
世界上第一座神冠，治理着
天下第一处富丽堂皇的国度，
他的长安是世界上第一座城池
是人间第一个的光荣
他要囊括四海，席卷八荒，都因为
这是先祖先宗遗留的责任。
全军兵马像洗新了勇气，冰冷的
三个整月，这铁刀枪到今天才尝着了
腥咸的暖人肉。是军队加了新装，那
车辕边矛英下答拉着血淋淋的头颅，
压队的辎车里藏满半活的女人腿。

---

① 司马长风：《中国新文学史》中卷，香港，香港昭明出版社，1978。

战胜汉兵的不是恐惧,焦急,不是
疲劳(他们的意志硬过他们的刀矛)
战胜汉兵却是阳春暖雨天,
和大宛国红唇白肉体的年青女子。
军法的皮鞭下抽得死灵魂,可是
抽不死毒蛇样一条男子的欲望。
"如今有两条路请陛下
裁度:是今夜大家去拿生命换点威风,
还是陛下为几十万肯牺牲宝马?"
"要雪恨得洗清你们的军营,先除尽
龈?你的仇敌,吞了雄心的怪魔鬼!"
全军一声呼应,奔回了军营,转眼
在平野的中心,山堆起一堆赤条条
雪白又颤抖着湿红的女人的尸体。

读过上面这些断续摘出的重要诗行,读者可否对于司马长风所说使得批语家不敢对《宝马》置评的批评的"成见"与"俗见"有所感觉了呢?我想,《宝马》的题旨,仅说它批评了汉家皇帝的"穷兵黩武",一定是很不够的。看来,作为一位专攻两汉史的历史学家,他写《宝马》的目的,是要"消解"历史,是要从历史里提出一些重要的看法,而这些看法肯定是有些骇人听闻,从未有人敢说,从批评家们一直保持沉默这一点来看,这题旨又一定与当代历史、现实很有关联;然而这一切又终归说不清楚,因为《宝马》叙事的笔调相当客观,作者和叙事者深深隐藏在事件的后面。这样说来,沉默、沉默,再留下空白,就是很没有办法的事了。我今天斗胆在此置评,并非在于我的智慧和勇气,而是因为时代变了,历史已经翻过了一页。这使得我们可以客观地对于文本作出分析了。《宝马》的题旨,最值得注意的有两点:(1)欲望在历

史进程中到底起什么作用？(2)历史的目标多少有些像血汗马。《宝马》是"史诗"但血汗马不妨可以是一个人类目标的象征,一个寓言;《宝马》叙述的,表层是一个西征大宛的历史故事,然而故事下面是关于人的可怕的欲望的故事。谁若不了解这两点,谁对于历史的真相就可谓一无所知。《宝马》的题旨说起来好像很异端,其实不是这样;之所以说它异端,不过是因为我们固守在司马长风所说的"成见""俗见"之中。《宝马》的题旨,用恩格斯的理论表述来说,可谓是:这个故事告诉读者,"恶"是历史发展的杠杆,同时也在诉说,空想是不好的,盲目的,奴性的乌托邦是不好的,因此从反面说明科学的理想主义在历史进程中的重要性。

四、《望舒草》：其实并非"诗歌的正路"

戴望舒活了 45 岁,留下来的四本诗集,总共也就 90 几首诗,其中在艺术上对于诗坛产生重要影响,使他成为"徐志摩而后诗坛首领"的,是《望舒草》,1932 年出版,此时诗人 27 岁。《望舒草》收诗 41 首(其中有 7 首从《我的记忆》[1929 年出版]移入),为诗人 1927—1932 年五年间的作品,五年 41 首,每年平均 8 首。这里不仅表示了戴望舒的创作态度和创作方式,而且透露了他成功的奥秘。据他的诗友杜衡在"序"里介绍,"望舒为诗,有时苦思终日,不名只字",而"诗思一到,摇笔可成",正好是苦思终日的结果。戴大约 17、18 时开始写诗,那时候他"把诗当作另外一种人生,一种不敢轻易公开于俗世的人生"。迄 1933 年杜衡写序时仍是这样,"厌恶别人当面翻阅他底诗集"。所以他一开始就不能接受那时的诗风:直说、坦白与奔放。大约在 19、20 岁时他学习法文,直接阅读了魏尔伦、保尔·福尔、果尔蒙、耶麦等法国象征派与后期象征派诗人的作品,这对于他日后的艺术方向影响很大,最早也最明显的,是他对象征派独特音节

发生很大的兴味,因此从旧诗词那样的平仄和韵律转向旋律一样的节奏,例如《雨巷》,正如袁可嘉指出,运用“音乐片语”理论,节奏单位不以轻重音节数为准,而用一连串字(片语)作为单位来算,而一连串字常常就是意念和情绪单元。这就是当时代理《小说月报》编辑的叶圣陶所说替新诗的音节开了一个新的纪元。《望舒草》里的诗创作的年代,正是中国社会和诗人本人都经历了很不寻常的年代,这是他 22 岁到 27 岁的年纪,对于他本人来说,充满了磨难,痛苦,思想上的斗争,理想的幻灭,爱情的失败等等,然而正是这些成就了《望舒草》。杜衡在“序”里说:“我觉得,没有真挚的感情作骨子,仅仅是官能的游戏,像这样地写诗也实在是走了使艺术堕落的一条路。”在前面的引文里,杜衡说诗不可以直说,不可以坦白,不可以奔放,这里又说,诗要有感情做骨子,不可以是官能的游戏。这两句话合起来,就可以见出杜衡的诗歌理念了。这两句话正好描绘出 20 世纪 20 年代和 30 年代前后两个时期,两种不同的写诗风气。前者坦白、直率,后者不再重感情,而重官能。杜衡既不赞成前者,也不赞成从前者向后者的转变,可是这正好是诗潮变化的症候所在,重要的是,在这方面,戴望舒与杜衡其实是不一样的,这只要看看 1932 年发表的《诗论零札》就足够,1944 年的《诗论零札》则说得更清楚。《诗论零札》(1932)通篇就没有出现过“感情”二字,所说都是情绪,情绪,情绪,随后就谈到杜衡所不愿看到的“感官”,而且要求“全感官”。1944 年的《诗论零札》也只谈组织、形式、韵律、情绪,未曾谈及“感情”,他所说诗情乃是诗的情绪。诗人在创作过程中所着重的东西已经转移了,这一点杜衡未能深入进去,因此调子相当陈旧。这样,他所说远在北京的朋友说戴诗形式是象征派,内容是古典派,而且说这是诗之正路,对于这些论述,虽然过去因为论文题旨的限制,未加评论,但今天看来,确定不得要领,而且妨碍了对于戴诗的研究。什么叫“正路”?创新都是

在"歧路"上甚至在"绝路"上展开的。戴诗在情绪和境界上都十分求新,追求艺术的时代性,怎么能说是古典派的内容?杜衡所说"远在北京的朋友",据考证当是胡适。如果真是胡适,那他说此话的潜在目的是希望阻止诗歌创作往"官感"方向转变,而他本人则仍然固守他"五四"时期"诗的经验主义"和"明白清楚主义",而此时,诗风却已经变化了,对于诗之为诗的诗的本质已经变化了。这点从戴氏《诗论零札》可以充分看出。梁实秋曾经批评过胡适的诗歌理念对于象征派诗的不了解。当然,戴望舒从情感走到情绪官感,但依然是感性创作(所谓诗情),还不曾如后来1935年的卞之琳、废名那样的感觉追求思想的知性创作。这也就是戴诗在新诗发展史上的位置。戴望舒在编定《望舒草》时为了纯粹,把《雨巷》一诗也删去了。然而,正是《雨巷》一诗,才是诗集《望舒草》症候所在。从《雨巷》可以解开戴望舒创作之谜。法国象征派诗人马拉美说过一句让人难忘的话:只要把对象直接说出来,魅力就减少四分之三。这就是象征派所谓"暗示"。照我理解,暗示不只是不直说或不想直说,或不能直说,甚至是不知道自己正是不直说。成功的暗示常常在有意无意之间,《雨巷》可谓正是如此。一开始我们就不难注意到,《雨巷》与美国诗人T·S·艾略特长诗《荒原》(1922)的某种联系,先请看《荒原》前几行:

> 四月是最残忍的一个月,荒地上
> 长着丁香,把回忆和欲望
> 参合在一起,又让春雨
> 催促那些迟钝的根芽。
>
> (据赵萝蕤译本)

是否可以说,这就是《雨巷》里"春雨"和"丁香"的出处?四月和"残忍"没有直接说出来,这正是所谓暗示。《荒原》前几行的意

境是春雨、丁香、四月,荒原,《雨巷》的意境同样是春雨、丁香、四月,变了的只是"雨巷"。而这"雨巷"也还是人类"荒原"上的一个景象。这雨巷不在别处,就在杭州。《雨巷》最重要的一个细节是:"她静默地远了,远了,/到了颓圮的篱墙,/走尽这雨巷。"在大革命的年代,女主人公家的篱墙颓圮了,这里所暗示的东西是很清楚的。左翼诗人蒲风说这诗是"辛酸的回忆",是很对的,但还不够,还有欲望。说得正确些,是"把回忆和欲望参合在一起"。在这里,"回忆"是中国式的,"欲望"是法国式的。"欲望"和"回忆"是什么呢?据考证,"雨巷"就是戴望舒度过中小学时代的东西蜿蜒的大小塔儿巷和横贯南北的皮市巷和光华巷。戴出生在大塔儿巷11号,他由光华巷向南去上学,又沿着皮市巷北行去中学读书。这些小巷都铺着青石板。这里的大塔为清朝时代杭州城区中心的标志,戴家的北面是高墙深院的前清宰相府。往西,穿过小巷和大街,就是西湖,所以这雨巷在湖东。《雨巷》里姑娘的形象是对大革命当中曾经梦一样闪过的前清宰相府后代小姐身姿的回忆。你看她那么高傲,充满怨愁,可是又依然那么妩媚,真让人难忘啊,这不反衬出命运的"残忍"吗?大概正是对于革命所持的这种人道主义态度,使戴望舒后来脱离了共青团而成了"第三种人"。《望舒草》收有41首诗,都写得不错,但到底哪几首更重要呢?从艺术独创性,从诗的纯净,从其中包含着更多的诗人个人的经验来说,这六首诗更好一些:《游子谣》、《夜行者》、《深闭的园子》、《过时》、《三顶礼》、《妾薄命》等。这六首当比《寻梦者》、《乐园鸟》在艺术上更现代一些。

五、《鱼目集》:"好像是忽然之间"

卞之琳在新诗史上,是一位与戴望舒同样重要的诗人,决定性的标志是他1935年间所创作的几首诗。我在1989年8月撰

写并于卞之琳先生 80 周岁纪念时发表的论文《论卞之琳诗歌创作的脉络》(此文同时发表在《文学评论》1990 年第 3 期和《卞之琳与诗艺术》论文集,袁可嘉主编,河北教育出版社 1990 年 7 月出版)里,曾经指出:"好像是忽然之间,从 1935 年开始,卞之琳的声音有了很大的变化,1 月间他写成《距离的组织》,接着,6 月他写成《尺八》,7 月写成《圆宝盒》,10 月写成《音尘》。"与此惊人地相似,香港大学张曼仪教授在研究卞之琳的专著(《卞之琳著译研究》,香港大学中文系 1989 年 8 月出版,作者于 1990 年夏来北京开会时当面持赠给我)里说:"卞之琳在最受艾略特和瓦雷里影响的几年间(1935 至 1937 年,尤其是 1935 年)写出最艰深的诗篇,为他赢得'晦涩'的诗名。"虽然该著作早已赠我,可我其实是刚刚才读到这几句话,我为我与张曼仪女士之间惊人相似的感觉和惊人相似地在同时发表的论著里提出同样一个问题而高兴。我们同时提出相同的问题,但对于问题的回答,却略有不同。张曼仪的认识是:第一,她认为 1935 年卞诗的特点是艰深晦涩;第二,她认为其原因是受艾略特和瓦雷里影响;第三,这种影响具体说来,是艾略特所强调的"组合与模式"和瓦雷里所强调的"创造过程与结构模式",因为瓦雷里认为一首诗是错综复杂的智力问题,诗人只是创造一系列意象以提示繁复的思想感情状态。我自然对此也很有同感。不过,趁此机会,我想把一个我早就提出的论点略作分析:卞诗在 1935 年间"声音"的"忽然"变化,决定性的原因是他 1934 年春初,遵叶公超之嘱,翻译艾略特重要论文《传统与个人才能》(发表于叶公超、林徽因主编的《学文》月刊创刊号,1934 年 5 月 1 日)。1935 年的诗作,除上述几首外,还有《旧元夜启遐思》、《断章》,甚至 1936 年创作的《鱼化石》也在此例,典型的诗篇总共有 7 首。我想从这 7 首的分析得出相应的结论。但不妨让我先把结论写在这里,再作分析。这结论与张曼仪的结论略有不同,她说至此卞接触到与自

己时代更为相近的声音:“受到现代人知性泛滥的蛊惑,尤其受到他们在诗篇结构手法上的影响”,而我的结论正好是颠倒过来的,卞尤其受到知性影响。又由此结论连类而及,我也相应不能同意张曼仪所说,卞之琳不能如许芥昱所说那样归入玄学派,卞与约翰·多恩大异其趣,更不同意她说穆旦对于卞的评论“站不住脚”,而穆旦在评论《鱼目集》时所说的话真的太重要了:自“五四”以来的抒情成分,到《鱼目集》作者手下,才真正消失了。我之所以要在这里借此机会郑重提出与张曼仪花费十年时光做出的研究成果的三点不同意见,是为了要报她“一剑之仇”,因为她在这本《卞之琳著译研究》的最重要的最终总结里,说我在《现代派诗选》(1986 年出版)里列入卞之琳好像不太准确,其模棱程度正与王遥的《中国新文学史稿》(1953)和刘绶松的《中国新文学史初稿》(1956)依希仿佛。而我这本诗选的重要标准就是以“知为主脑”。艾略特《传统与个人才能》(1917),在写诗方面提出了这样一个新颖的论点:成熟诗人的心灵只是工具或贮藏器,它可以让特殊的或很多变化的各种感情,例如无数种感觉、词句、意象能在其中自由组成新的结合,而心灵它是中立的。创造的心灵与感受的人要完全分开,创造的心灵它的作用是点化作为材料的激情。只是工具,不是个性,使种种印象和体验就在这个工具里用种种特别意想不到的方式来相互结合。在这个意义上,诗是许多经验的集中,集中后所发生的新东西。然而这种集中的发生,既非出于自觉,亦非由于思考,诗人仅是被动伺候他们变化而已。诗不是放纵感情,而是逃避感情,不是表现个性,而是逃避个性。诗里“意义重大感情”很难得有刻意而为,艺术里的感情是非个人的,成熟诗人所能做的,就是整个地把自己交付给他所从事的工作,这时他就达到了“非个人”的境界。艾略特在 18 岁时(1906 年)进哈佛大学受业于新人文主义者白璧德,因此,他在这里反对浪漫主义,主张诗人必须增强它的客观

性，他一再强调说，无个性就是客观性，客观性是指诗歌在表现的技术过程中为淹没诗人自己个性所做的努力。卞之琳 1935 年几首诗作最大特点，就是他以自己的方式，去尝试逃避个性和逃避感情，是诗人心灵的自我客化，使个人的感情客观化，所谓晦涩艰深，其实就是读者按读传统诗的方式在其中很难找到诗人的自我感情罢了。感情隐退，知性自己也就升腾起来了。艾略特的意见并不具备操作性，就如工程施工指南那样，所以，卞之琳这些创作即使成功，也只是一种尝试而已，留给后来者的路是十分宽广的。照我看来，逃避个性和客观性在诗里表现出来就是智性，金克木所谓以智为主脑，而不再是以诗人心灵或自我为主脑。具体说来，在卞之琳诗里的表现，例如在《旧元夜遐思》里，"独醒者"从玩世态度到同情态度的突变，对互为梦中人的支持，《断章》为《旧元夜遐思》情景的拓展，《鱼化石》炽热的情爱却又归结为雪泥鸿爪之理智，甚至《灯虫》里的诗人，从局中人变为局外人，失落又是解脱，总之，所谓"独醒者"，就是诗人从感情中醒来。

六、《预言》："年轻的神"

作为诗人的何其芳，有三本诗集传世，《预言》、《夜歌》和《何其芳诗稿》。《预言》所选编的都是何其芳在 20 世纪 30 年代的诗歌作品，但延迟到抗战胜利才得以印刷出来，然而，其中的诗都曾经在当时的重要报刊上发表，并且引起注意。诗集的名称"预言"取自集内一首叫《预言》的诗。诗集《预言》分为三卷，卷一创作时间为 1931—1933 年，内容上集中于青春和爱情；卷二为 1933—1935 年，写到了一些个人以外的事情，诗人所关注的事情越出了个人的太狭窄的天地；卷三为 1936—1937 年，诗人开始接触到了些现实，看到了社会阴暗面。单从艺术上说，还是

卷一更好一些，更富于体验，也最下功夫雕琢，更经得起时间的考验。何其芳早期的诗风受影响于象征主义。梁宗岱的《瓦雷里评传》，对何其芳有很大影响。同时，他也爱晚唐五代精致冶艳的诗词。蛊惑于那种憔悴的妩媚，而在几位后巴那斯派诗人之作品里找到了同样的迷醉。何其芳自述他开始写诗是在从四川万县来北京读书之后，他刻意地形容说：在寒冷的气候和沙漠式的干涸里坚忍地成长起来，开出憔悴的花朵。旧日都城的无云的蓝天、鸽哨，夕阳里宫阙所闪耀的凋残的华丽，曾经使他做过很多梦。在他最初写诗过程中，逐渐地，那阴影一样压在他身上的那些19世纪的浮夸的情感，转变为宁静透明，仿佛呼吸着一种新的柔和，新的美丽。何其芳说早年的他，不是一个在诗里深思的人，他读诗不要寻找一份意义，他称诗文本是空幻的光彩和文字的魔障，他说他从儿童起读书就坠入文字的魔障和空幻的光影，他喜欢是那种锤炼，那种色彩的配合，那种镜花水月。他喜欢读一些唐人的绝句，他说那譬如一微笑，一挥手，纵然表现着意思，而他欣赏的却是姿态。他说还在小时候读书时，他就惊讶、玩味，而且沉迷于文字的彩色、图案、典故的组织，含义的幽深和丰富。因此他的创作就带上了这种倾向。他倾听飘忽的心灵语言，捕捉刹那间闪光的意象。他最大的快乐或辛酸在于一个崭新的文字建筑的完成或失败，这种寂寞中的工作竟成了他的癖好，他说他不追问是什么在他的自感空虚里鼓弄出悦耳之声，也不反省是何等偶然的遭遇，使他开始抒情的写作，他说他不是从一个概念的闪动，去寻找他的形体，浮现在他心灵上的原来就是一些颜色，一些图案，而用口语去表现这些颜色和图案，很费苦涩的推敲。他还从陈旧的诗文里选择可以重新燃烧的字，使用一些可以引起新的联想的典故，但他有时又厌弃自己的精致。《预言》这首诗是《预言》这本诗集最难解的一首诗，在新诗史上是一首很独特的诗，同时也真是何其芳日后生活的一

个"预言"。《预言》这首诗写于1931年秋,诗人此时19岁。诗中一再提到的"年轻的神",典出瓦雷里的长诗《年轻的命运女神》。瓦雷里这首诗很有意思,很深邃,但很难确解。何其芳既然从梁宗岱著《瓦雷里评传》里了解瓦雷里这首长诗,那我们用梁宗岱对于瓦雷里这首诗的解释来理解何其芳诗里"年轻的神"的含义,可能就会接近一些。梁宗岱认为,长诗所写一个年轻的命运女神,不如说是一个韶华的少妇。在深沉幽邃的星空下,在柔波如烟的海滨,梦中给一条蛇咬伤了,她回首往日的贞洁,想与肉的诱惑,试作最后的抗拒,可是终于给荡人的春气所陶醉,在晨曦中礼拜光明和生命。何其芳写《预言》这首诗则是勉励自己成为预言里无语而来,不被歌声留下的"年轻的神",是说他"与肉的诱惑试作最后抗拒"。事后二年,他专门写了一篇名叫《夏夜》的剧本,以解释"预言"这个他生命的"母题"。在剧本里,故事更复杂了,诗意被展开了,思想更深了。剧本里说,为什么要让他无语而过,不被歌声留下呢?为的是使成为"年轻的神",尽管可能失悔,但比较起被留下来,失悔更美丽,更温柔。他说他曾经在初恋时"装扮"过一个"年轻的神",但完全失败。而今的诗人仍然坚持要再试对于肉的诱惑的抗拒:"爱情是要用痛苦来培养,而且是要用痛苦来衡量的。"

2001年9月17日

(原载《中国现代文学研究》2002年第2期)

艺术是有意味的形式：林风眠画论

一、问题的提出

值此林风眠(1900—1991 年)诞辰一百周年纪念会在梅州隆重召开之际,我们都认为他的绘画取得了无可置疑的杰出成就。然而,在 20 世纪 80 年代以前,普通民众,甚或绘画艺术爱好者,都没有怎么听说过林风眠,耳熟能详的是徐悲鸿和齐白石。80 年代以来,听我的一些旅居海外,在海外做教授的朋友说,喜欢林风眠更胜于徐悲鸿。这就提出了一个问题:80 年代以前林风眠,一位杰出的画家,如此寂寞的原因是什么?

同时,我们还可以再问:林风眠绘画的价值,在现代美术史上堪称独步的价值,是什么?这个堪称独步的价值是否就正好是林风眠先生如此寂寞的原因?

这就是我在本文里所提出的问题,并且将加以彻底分析,进而得出相应的结论。

林风眠是现代中国画的开拓者与奠基者之一。这里所说的“现代”,不仅仅是从时间上看的,当然,从时间说是 1915 年开始的“五四”新文化运动以后的“现在”;尤其是从中西艺术相碰撞和西方最前沿的艺术观这些方面看。正是在这些地方,我们可以清楚地看到林风眠一生美术活动的脉络和他在现代美术史上的崇高地位。

林风眠不仅是画家，还是艺术教育家和理论家，他在理论方面的著述，虽然文字不多，但极有分量。本文将从理论与实践结合的意义上论述林风眠，而且为了行文方便，先从考察他的理论开始，进而从理论再深入到他的绘画作品里去考察和分析。

林风眠一生的重点在创作，他在艺术方面的论述最有分量的文字有五篇，连同 20 世纪 60 年代初期到 80 年代末期所写的创作自叙三篇，这八篇文字对了解林风眠至关重要：

1．林风眠走马上任国立北京艺专校长所发表的《东西艺术之前途》(1926 年)，为留学法国八载之心得体会的学术化，发表于当时相当有影响的综合性大刊物《东方杂志》。

2．林风眠 1928 年因"艺专裸体素描有伤风化"事件，从北京南下杭州，在这里创办杭州西湖中国艺专，认识到只埋头做画而不做宣传是不够的，认识到发展艺术要有运动造成一种风气，于是连续发表三篇长文：《致全国艺术界书》(1928 年)，《原始人类的艺术》(1928 年)，《中国绘画新论》(1929 年)。

3．1957 年"反右"以后，林风眠为提倡认真做研究工作，身体力行，写成长文《印象派绘画》(1958)

4．创作自叙三篇：《抒情、传神及其他》(1962)，《回忆与怀念》(1963)，《自述》(1989)。

在以上四个阶段八篇论文里，归纳起来，林风眠一共谈了六个方面的问题：

1．中西艺术各自的特征及其互补，重点在于引进西方艺术的方法与形式。

2．1919 年"五四"运动以来美术运动的反思。

3．原始艺术发展过程的描述，主要是西方艺术之渊源。

4．中国画发展历史过程之清理，因佛教传入而间接引进希腊曲线，尤其详尽，称此为中国画的中心与转折。

5．以法国为代表的印象派、后印象派及其代表画家研究。

6．创作自述，要点是中西沟通，但理论底子是西方文化。

所以，或许可以说，林风眠画的是中国画不是油画，但底子或文化却是西方的文化，这是林风眠创作与理论的核心之所在。

本文认为林风眠相似于法国后印象派的塞尚，他的美术史地位和他的创作的特征，都是如此。这个论断，本文暂时只能以结论形式出之。

我得先声明，我不是做专业美术评论的，虽然我从小喜欢美术，迄今仍不衰减，一有机会就买画或画刊或去出席各类美术展览。在本文开始写作之前，与上海中国画院朱朴先生通了 30 分钟电话，以请教他有关《林风眠艺术随笔》和《中国画名家林风眠画集》这二本编选者序言里所涉及到的种种文献方面的问题。我去梅州出席林风眠纪念会，与画家裘沙先生同行，请教了不少画坛与林风眠的问题。我浏览了一些当代画坛上，比如吴冠中先生对于中西绘画之争的见解。我还找《剑桥艺术史》(三卷本)仔细阅读 19、20 世纪部分。在写作本文时，我又在同时阅读几个人的传记，除林风眠传外，我还在读爱因斯坦传，马雅可夫斯基传、徐悲鸿传，以及艾青写的关于齐白石的回忆，为的是客观地确认林风眠的历史地位。

二、艺术是有意味的形式

假如可以把林风眠与徐悲鸿、齐白石试作比较，以我这个圈子外的美术家好者来说，20 世纪 80 年代以前，我曾听说过齐白石的画有平民性，徐悲鸿的画有思想，却不曾听说起林风眠。今天，当我们对林风眠有了比较多的了解之后，我们明白了，林风眠对于艺术的理解和对于艺术家工作的理解，都更专注于艺术本身。

林风眠在《艺术的艺术与社会的艺术》里说：“艺术根本是人

类情绪冲动的一种向外的表现,完全是为创作而创作,绝不曾想到社会的功用问题上来。如果把艺术家限制在一定模型里,那不独无真正的情绪之表现,而艺术将流于不可收拾。”但他同时又说,倡导“艺术为艺术者”,是艺术家的言论,倡导“社会的艺术”者,是批评家的言论,两者并不冲突。他认为画家的责任就在于把自己的情绪所感传给社会人类,而艺术评论家则负有一定的引导人类情绪向上的责任,因此得有相当的修养和一定的观念。

在《东西艺术之前途》里,林风眠说人类在本能上具有表现其悲哀与欢乐的一种表示。这种表示的方法,只有两方面:即呼叫与手势,由此产生声音与形式,为一切艺术原始之元素。前者由言语之应用,以音韵为中心而产生音乐与诗歌,后者由文字之应用,以形式为中心,而产生装饰、建筑、雕刻、绘画诸类。而舞蹈则同时含着音乐的节奏和形式的均齐两方面的一种表现。林风眠说,艺术是情绪冲动的表现,但表现的方法,需要相当的形式。寻求这形式,是为在自身或自身之外实现理性与情绪之调和,世界艺术上伟大丰富的时代,皆由理智与情绪相平衡而演进。

在这里,林风眠说得很清楚了:音乐、诗歌、雕刻、绘画皆为情感的形式,人的情感、情绪之所以要形式,是为了要平衡情绪与理智。

这个理论,也就是英国视觉评论家克莱夫·贝尔在1914年提出的“艺术是有意味的形式”之理论。奥斯本在《美学与批评》里称贝尔这个定义是现代艺术中最令人满意的一个。提出这个理论的大背景,是从19世纪下半叶开始,西方思想文化界发生了一个显著而又重要的变化,文学、艺术、哲学发生了方向性转折,从“自上而下”向“自下而上”转折,思辨理性开始受到普遍怀疑,直观感性重新复活,自康德以来忽视审美经验的“哲学的美学”研究受到抨击。克莱夫·贝尔《艺术》一书,被认为是现代派

艺术理论的柱石，几十年来，它对现代艺术的影响，有增无减，“有意味的形式”已经成了西方美学和艺术中流行的口头禅。

什么是“有意味的形式”？贝尔说这是一切真正的艺术所应具有的一种基本性质，离开它艺术品就不成其为艺术品；有了它任何作品至少不会一点价值没有。贝尔所谓“形式”，是指艺术品内的各个部分和质素构成的一种纯粹关系，这种纯粹的关系仅向有审美力的人展示，普通人看不到它。所谓“意味”，则是指一种极为特殊的，不可名状的审美感情，这种感情只有在有审美力的人审视上述纯粹形式时才能出现，它既不同于创作时作者的心理状态，也非日常生活中普通的喜怒哀乐之情，它只在审美地观看艺术品时才出现，它是神圣和高尚的。每一件艺术品唤起的审美感情都是独特的，然而所有的人从艺术品中感受到的感情又都是同一类的，这种感情就是审美感情。激起这种审美感情只能是由作品线条和色彩以某种特定方式排列组合成的关系或形式，这些线条和色彩构成了关系和组合，这些审美的感人的形式，贝尔称之为“有意味的形式”。贝尔强调，有意味的形式，第一，完全不同于再现现实的形式；第二，不是一般人心目中的美；第三，不同于现象的实在，而是同“物自体”或“终极实在”有关。他指出：“再现”往往是艺术家低能的标志，千方百计表现日常生活感情，往往是他缺乏灵感的标志，而总爱在形式中寻求日常感情，则是观赏者缺乏艺术敏感力的症候。欣赏艺术品只需带有形式感、色彩感和三度空间的知识，这一点点知识就是欣赏伟大艺术品的基础。他还指出，一般人心中的美同功利、同日常感情联系在一起。

如何创造“有意味的形式”呢？贝尔说这就是“简化”和“构图”。简化就是把有意味的东西从大量无意味东西中抽取出来，它一反左拉以来那种描写入微、面面俱到的写实风气，把所有意在提供信息和知识的东西都去掉，画中出现“实物”的形象要严

加控制,还要不露形迹地与构图融合在一起。后印象派所采用对再现形象"充分变换"的方法就是"简化";不仅仅去掉细节,还把剩下的再现成分加以改造,使之具有意味,这是通往审美情感的捷径。这种简化过程是无意识的,是情感按照自身逻辑自动地选择和删除。贝尔认为构图是一种组织有意味形式的整体活动,它将各种有意味的部分加以熔炼,使其成为一个有机统一的,富有生命特征的总体。"构图"的先决条件是作者头脑中闪现出"情感意象",贝尔把情感意象出现的时刻称为灵感的到来。灵感的产生是无意识的,当一种情感意象出现时,艺术家不仅要有能力把它留在脑子里,而且要通过手的动作,转化为外部形式,他追求把心醉神迷之中所感受到的东西转换成物质形式。好的绘画必定是由灵感完成的,是伴随着对形式的情感把握而产生的内心兴奋的自然流露。

我之所以对克莱夫·贝尔的理论作了一些清理和陈述,是因为不如此就无法说清楚林风眠艺术追求和成就的特征,不如此就无法理解林风眠。

从上面的陈述可以看到,贝尔说得很爽快,他说他提出的"有意味的形式"是艺术的"基本性质",他还开口闭口都是纯粹关系、纯粹形式、审美感情等等,同时他又强调这个"有意味的形式"完全不同于再现现实的形式,他甚至于说"再现"往往是艺术家低能的标志。此外,他所说的"简化"还一反左拉以来那种描写入微、面面俱到的写实风气。所有这些说法,在今天来看,我们多少总能理解一些,至少不会认为过于大逆不道,即使在贝尔所处的欧美文化背景下,也至少是一种创见,一种说法,一种从绘画史来说是历史逻辑的发展。可是,在林风眠所处的时代,在1978年中国当代文学艺术新时期之前,这样漫长的岁月里,这个理论被认为是形式主义,处在边缘地带,并且不断受到若明若暗的批评,那就不足为奇了。从30年代到1978年,我国进步文

艺的主流是革命现实主义或社会主义现实主义,而现实主义恰恰是一种"再现"或"写实"的东西,它认为文艺是社会生活的反映,并且还要以它的内容为政治服务。林风眠的艺术观,他的艺术理论和思想,还有它的绘画作品——他的那些富于浓郁审美感情的纯粹形式和纯粹关系,他的那些远离"再现"和"写实"的艺术品,与社会主义现实主义创作方法之间,其距离何止十万八千里。所以林风眠被冷落在一边,自生自灭。但是,林风眠的伟大之处,正在于他在这种情况之下,自甘寂寞,坚持艺术家的本色,苦心孤诣,终于创造了国画的辉煌。

三、艺术的时代性

林风眠对艺术时代性的认识,与他对艺术基本性质的认识相密切关联,也是从艺术自身着眼的。作为一个艺术家和深思熟虑的美术教育家,他在这些方面做过很深入的思考,至今仍然有理论意义和实践上的价值。

林风眠很早就认识到,一个时代的艺术能否丰富而且伟大,其原因固然很多,但主要还是在艺术本身。(《东西方艺术之前途》1926 年)他谈艺术的时代性,因此就着眼于艺术本身。他说:"从历史方面考察,一个民族文化的发达,一定是以固有文化为基础,吸收他民族的文化,造成新的时代,如此生生不已的。"(《中国绘画新论》)这里所说的时代或新的时代,都是从文化和艺术本身说的,并非"反映论"所谓时代。在同一篇文章里,他还从艺术上划分艺术发展的阶段,他谓之为"时代"。他说他不采用由"时间的观念"而把绘画史分为上世、中世、近世三个时期那种办法,他采用的是"从空间的观念",从文化变化上着手。他说这种划分方法是综合的说明,便于批评。因为是从文化变化上着手,因此他遂"以佛教输入所发生的影响为中心":佛教未输入

之前为第一个时期,佛教输入到宋代末叶为第二个时期,元代到现代为第三个时代的过渡与开始期。他说,第一个时代的倾向是图案装饰,状貌图形,及标记意义而已。这时代之最可注意的是很少的石刻、雕像,而对于人体绝不注意。第二个时代为中国绘画最盛的时代,绘画独立了,不再是装饰图案的附属品或为标明意义之记号。佛像输入中国,在汉明帝时,约在耶稣纪年之初,但一直到汉末之后,才产生真正可靠的画家。魏晋六朝,为绘画发展之初期;随唐时代为绘画上之最盛时期,唐代之后,绘画上有一种倾向,即为冲破前人,独创新法的写意派,以梁楷的简笔画和米芾的水墨画为代表。林风眠指出,所谓佛教的输入,乃希腊艺术和西方文化的间接输入,尤其是希腊的曲线美,促成了绘画的最盛时代。这时代的画风因此纯系自由的、活泼的、含有个性的、人格化的表现。林风眠引证 E .Veron 的话说:曲线含有一种变化的元素,表现劲健与柔软的谐和,优美雅致的趣味,亦即系"美与生"之线条也。曲线还含有愉快的力量。林风眠说与曲线相对的,便是直线,直线是静的,和平的,均衡永续的表现。他最后归纳说,中国的绘画,第一时期以表现图案装饰性的绘画为代表;第二个时期以表现曲线美的绘画为代表;第三个时期以表现物体的单纯化,以及时间变化之迅速化的倾向的绘画为代表。

从这些论述,可以很清晰地看到林风眠对于"艺术时代性"的理念。这里谓"时代性"并不是艺术里的时代精神和艺术作品主题的时代性,不是艺术里的意识形态内涵,不是促使社会现实发生变化的功利因素,不是艺术的政治、社会、历史内涵,而是艺术本身发展过程中所展示的变化,是一个艺术批评的概念,是艺术本身即艺术形式、方法、审美情趣、意味的时代性。那么,艺术与现实,与政治,就不发生关系了吗?当然要发生的,照林风眠看来,这是不言而喻的事,这些东西画家在绘画时会很自然地带

进去的,但是,在艺术家来说,艺术不是任何形式的社会文献,艺术中意识形态的真正承担者是形式,他强调说不如此就不能把握时代,他甚至还说,只有脱离了一切奴性的青年,才能理解他这里说的话,他说他这些多少有些隐晦的话,指明了艺术的坦途。所以林风眠是按照艺术形式的变化,来划分艺术时代,并由此观察艺术的时代性。这样的观念与那个艺术为政治服务,艺术要反映现实的时代是多么不协调啊!林风眠怎么可能受到重视呢?然而,从人类在 20 世纪积累的艺术经验来看,从 20 世纪文论的发展来看,正是林风眠坚持的这个观点,为世所公认 ,不仅为后印象派、唯美派所认可,也为革命的现实主义所认可,这就是林风眠艺术观的预见性和前瞻性。尽管这样,尽管时代性不应理解为艺术对时代的承担,林风眠还是看到了西洋绘画倾向于社会、历史及生活上种种描写,而中国绘画倾向于个人、断片及抒情的描写。他想说如果"环境思想"和"绘画上的原料与技术"有了大了变化,中国画当可同时可以如西洋画那样对于社会、历史、现实生活作成功的描写。

四、如何复兴滞后于时代的水墨画

林风眠认为,正是在这些方面,在艺术本身即艺术形式、艺术方法、审美情趣、审美意味的时代性方面,中国水墨画滞后于时代;而要使传统的水墨画立足于世界艺术之林,必须迎头赶上时代,造成新的艺术时代,复兴滞后于时代的水墨画,这就是林风眠在理论和创作上的两方面努力目标。

上文已经提到,隋唐为绘画上的最盛时期,其表现为受佛像画影响的人物画,以及山水画的开始。唐代之后,渐有院体派与写意派两种倾向,院体派为渐渐衰败的表现,写意派为开创,以梁楷的简笔画(人物)和米芾的水墨画(山水)为代表。院体派是

限制的,不自由的作风,写意派是自由的,冲破一切的创造。简笔画是把复杂密切的自然物象,设法单纯化,后来变名称为写意画。梁楷的简笔画,实与现代的速写是同样性质。而山水画开始的时候,是近于抽象的一种标记,后来北派、南派在画法上有所调和,米芾的画则能表现时间上的急促变化。总之,从物象复杂的形象中寻求单纯化简笔画产生,同时又有了从物象的观念中,感觉到时间上急促变化的表现。林风眠说,如果我们自问一句:元、明、清三代六百年间的绘画,对于宋代末叶物象之单纯化,和急促的时间变化的表现,有无继续的创造与表现?他说回答只能是但因袭前人之传统与摹仿之观念而已。即如清代扬州八怪、八大山人以及石涛诸人,在性格上,绘画上,虽能冲破神圣的成法,但细细地观察起来,只是继承了自由作风和态度,实在没有做到继续加以新创造的程度。

那么,艺术创造的奥秘在什么地方呢?以中国画滞后的原因而论,奥秘就在于创造之才不同于工匠,创造之才要能把握得住创造的脉络与方向。元、明、清六百年来中国绘画上黑暗时期的出现,乃因为继唐代鼎盛而起的宋代,画体渐趋于纤巧绵密,及至明代,画工尤众,但大抵皆远绍古法,刻意摹仿,缺乏创造之才。这样,中国画单纯化、时间化的完成,在梁楷和米芾创作里已经出现的单纯化和时间化的倾向的完成,便不在元明清三代,而结晶在欧洲的现代艺术中。最可惜和最主要的,是中国画没有对于阳光的描写,而阳光变化万千,色彩复杂。这与绘画所用原料有关。因为水墨色彩,只适宜于表现雨和云雾。而西洋风景油画,自 19 世纪以来,经自然派的洗刷,印象派的创造,明白了色彩光线的关系,风景画里时间变化的微妙之处,皆能一一表现,而且注意了空气的颤动,和自然界中之音乐性的描写。

为复兴滞后于时代的水墨画,林风眠在 1936 年就提出了几点很重要的意见,从那时到现在,时间又过去了半个多世纪,从

今天的眼光来看,结合到这里所探讨的‘创造性’问题,林风眠关于“创造”的意见,首先值得仔细体会。我们可以深问:元、明、清六百年间的画家们,难道压根儿就不想创造创新而甘为因袭摹仿吗?他们不能创新的根本原因和深刻原因何在?以绘画上的单纯化描写为例,为什么梁楷、米芾的探索未能得到继续?其原因我归纳为三点:第一,后世画家没有以自然现象为基础,没有深刻认识到单纯化的意义,把单纯化误解为抽象的写意画,不理解单纯化是要向复杂的自然物象去寻求性格、质量和综合的色彩显现,是要由细碎的现象归纳到整体观念中。细论起来,这里有生活真实与艺术真实,抽象与具体,破碎与整合,现象与观念诸种哲学范畴,触及到一些值得深究的理论问题。但这里的中心问题是任何艺术创造,或者说任何创造都不可能从既成创造成品出发,而要从复杂万端的真实现象开始。第二,是画家和文人们对于艺术的游戏态度。林风眠说后世画家把抽象写意画当成单纯化,而又用随意的几笔技巧戏墨来完成,这是中国文化的一个大问题,鲁迅曾经说从国民性上看我们是一个做戏的民族。我们很容易就把人本主义理解为艺术为人生,“万物皆备于我”并不陌生,不是把艺术理解为消遣,就是理解为‘载道’(实即另种做戏),很少有为艺术殉道,像意大利米开朗基罗、法国画家莫奈、塞尚那样以生命去执著追求艺术创造。其实,如果没有艺术高于人生和为艺术殉道的精神,艺术家和文人的一生将是飘浮空虚的,反之才可以绚烂辉煌。西西弗斯神话是我们难于理解的。第三,没有吸取科学的成就,以开创艺术新境界,例如:光学,投影,比例,解剖学皆用于西方艺术而照耀它的成长,林风眠说绘画要绳以科学的方法,使物象正确,这是创造的基础。这样说来,在创新的背后,还有很多更深的东西,这是我们今天的创新之才不可以不思考的。

1936 年,林风眠对于复活中国画所提出的三点意见,简单

说来是:第一,单纯化应以自然现象为基础,并非文人随意几笔技巧的戏墨;第二,为了自由描写,中国画的原料、技巧、方法要有绝对的改进;第三,作为创造之基础的基本训练,要以自然界为对象,绳以科学的方法,使物象正确和重现。因为关于其中第一点理解上更困难,但又更重要,因此,在 26 年之后的 1962 年,上海《文艺报》编辑部从这里提出几个问题来请教林风眠,林风眠的答复对今天仍十分重要,把问题进一步深化了:一、关于林风眠风景画的主要源泉,他说因为从小生长在山村里,对于木、石、树皆熟悉又喜爱,童年的记忆,如今仍如在眼前,此外是旅行及看电影、戏剧。二、关于怎样刻意创造,他以《秋鹭》这幅画为例说,有一个时期因为生病,遵医嘱天天去西湖边散步,饱看平静的湖面上一群山鸟低低飞过水面芦苇,画面深入脑海,但当时并没有想到要画它。后来,在内地旅行时,看见渚清沙白景象,回上海后回忆旅途所见,偶然想起杜甫的一首诗"渚清沙白鸟飞回",因此开始作这类画。画起来有时像在湖上,有时像在平坦的江上,后来发展到各种不同的背景而表达不同的感受。在这里,被动的综合和无意之间的心理积淀,都有一个自然而然的过程,这里包含有艺术创造的真谛。三、关于"怎样对细碎的自然景象进行概括和提炼,突出特定对象的特性,达到传神",他说,他很少对着自然进行创作,创作是凭记忆和技术经验去作画的,只是在学习和搜集材料时对自然作真实描写,为的是研究自然、理解自然。例如,画西湖的春天,有许多观察过的东西想不起来了,这也许就是无关紧要的,他说他就是这样去概括自然景象的。这些艺术经验是很有理论性和普遍性的。

上文我曾经说过,创造之才与工匠是不一样的,然而工匠里却有一些人是有精神的,林风眠的祖父就是这样的一个人。傅雷说林风眠对艺术的追求犹如当年他祖父雕刻石头的精神。林风眠是执著的,同时又是开阔的,他是一位一生未曾无故放下画

笔的画家,同时又是理论家和美术教育家。“他不断观察自然、深入自然,他终于从自然中抓出一些东西来了”,“他用西方写实的技术表现了东方绘画的传统精神。他是这一个时代的人,在绘画上说出了这一时代的话。”(《席德进之画》)他是同时学习中西画基础的,因此,他的绘画中如山水是抽象的也是现实的,他画的是他眼睛所见的对象,而表达出来的则是他心中的感受;不是照着对象如实描写,而是对自然的感受,是他的内心世界的表达。(《冯叶之画》)

与开创中国象征主义诗风的同乡李金发十分相似,林风眠专注于中西艺术之沟通。他在传统水墨画里融进印象主义、后印象主义,以至野兽派、立体主义、超现实主义诸派画风。同时,在中西艺术相通的意义上,中国水墨画又在根本上有些优势,克莱夫·贝尔在《艺术论》里所说的简化与构图,正好有些暗合中国画的发展趋向。对此,林风眠加以创造性继承。经过锲而不舍,甘于寂寞的长期探索,林风眠从自身的感受出发,在探索的沿途,都开满了时代的灿烂花朵。现在,我挑出他晚年的几幅画来,略加品味分析,但愿能对他的作品有所领略,有所发现。这几幅画可谓在艺术上臻于完美,如古希腊艺术那样不可企及。《静物》(1989)里的陶瓶插花有丰富的花叶和色彩层次,天蓝、紫罗兰的花簇之上轻拂着鹅黄的叶,深情而明媚。《山林》(1987)里山村的浓情重彩里透露出法国印象派的明丽光芒,《绣球花》(1975)那西洋油画般的厚重与质感,似伸手可触摸,《菖兰》(1975)的奔放夺目,可谓注入的是西方文化精神,最后,《夏》(1985)里那夏日的裸女,睁开了眼睛,这是1985年。在西方油画史上,躺在卧榻上的裸女维纳斯从睡眼到睁眼,经过了三百年时间。在林风眠彩墨人物画里的裸女,一向都闭着眼睛,陶醉于自己的世界,现在却仿佛如梦初醒时那样睁开了眼睛,而此时林风眠已经85岁,从赴巴黎学画时算起,已经70年。这裸女丰腴

的身体，细腻的肌肤，惺忪的眼神，优美的曲线（这就是林风眠一再说起的经由佛教而传来希腊艺术里的曲线），介于人神之间，仿佛是屈原诗中姣美的山鬼，好像是杨贵妃再生，又像西方未经商业和世俗污染的维纳斯。最终，她是中国改革开放的时代象征，因而是时代的女神，中西结合的宁馨儿，林风眠创作之顶峰。谁都可以看出，这几幅画，已经不是传统的中国画，通常传统中国画里的老气横秋和闲适出世，被一扫而光。我的老乡，我们客家人的骄子林风眠，他，属于21世纪。

2001年4月6日下午6时
完成于清华大学文学研究所

（原载《林风眠诞辰百年纪念论文集》，香港天马出版社2000年12月出版）

坚持文学的本身价值和独立传统

一

这本论文集《论新诗的现代化》是袁可嘉同志20世纪40年代后期撰写并发表的诗论的结集。最近几年,一些研究新诗和文学批评史的同志希望作者把当年的论文结集出版。在三联书店老资格的出版家范用同志建议下,可嘉同志编成此书,并嘱我为这本书写几句话,“客观地介绍一下这些论文产生的背景和表述的文艺思想的历史意义,有好说好,有坏说坏,总以平实中肯为好,也欢迎提出批评意见”。无论就学识还是就年资说,可嘉同志都是我的前辈,我在中国社会科学院研究生院就读期间,还选修过他的课。一位著名学者嘱后生为自己的论文集写出客观的评价,实在是使我既高兴又惶恐。但问题还不在这里。问题在于,可嘉同志这些论文写于阶级斗争尖锐激烈的革命战争年代,它所表述的文艺思想曾被深深误解,或者说那个时期还没有条件让人们了解他这些论文的含义、目标和价值。可嘉同志在本书《自序》中提到的“当年鼓励我写作、并亲手为我发表习作的前辈著名作家”沈从文和朱光潜先生,在当时就被郭沫若同志斥为桃红色和蓝色文艺的代表人物 。邵荃麟同志在当时的纲领

① 郭沫若:《斥反动文艺》,载《大众文艺丛刊》第一辑,1948年3月1日。

性论文《对于当前文艺运动的意见》里，认为那种打着“自由思想”旗帜，强调个人与生命本位，主张宽容而反对斗争，实际是企图把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去　。主要是依据了郭沫若、邵荃麟等同志的论文，解放后出版的现代文学史几乎无例外地都把朱光潜、沈从文、萧乾、袁可嘉等同志在 20 世纪 40 年代后期的文论当作“自由主义文艺思想”来叙述和批评，并认为这些文艺思想与二三十年代梁实秋、第三种人、“自由人”的文艺思想有着历史的联系。迄今为止，谁也没有就这些问题作过透彻的考察。无论在当时还是在今天，这些问题都有着极其敏感复杂的背景，要想深究，恐怕是要触动一些根深蒂固的老观念的。

可嘉同志关于新诗问题的意见，是从对于当时中国诗坛的观察出发的。一方面他认为有些倾向有碍诗歌发展，主要是流行的说教与感伤的倾向，浪漫与现实混合的倾向。他最初的论文，是批评诗歌中的政治感伤性，实际上亦即他批评的说教的弊病。他所批评的“浪漫”，本是感伤的同义语。所以，他所批评的弊端，可归结为诗中的情绪感伤和政治感伤。他认为诗的概念已经变了，不再是表达激情，而是反映人生经验。他认为浪漫感伤的诗里的人生是片面的，浮浅的，没有经过艺术想像的转化过程。因此，在另一方面，他肯定了 20 世纪 40 年代以来出现的一种现代化的新诗，认为它有力地代表了新的感觉的崛起。它的萌芽是卞之琳、冯至等人的诗，而其代表诗人他举出了 20 世纪 40 年代前期崛起于昆明西南联大的穆旦、杜运燮和郑敏。可嘉同志认为这是诗的新方向，它的目标是在艺术与现实间求得平衡，要诗在反映现实之余还享有独立的艺术生命。他对新诗现

① 荃麟执笔：《对于当前文艺运动的意见》，载《大众文艺丛刊》第一辑。
② 荃麟执笔：《对于当前文艺运动的意见》，载《大众文艺丛刊》第一辑。

代化的期望,大体上说就是新诗戏剧化,他认为诗是彻头彻尾的戏剧行为。戏剧化所强调的是诗歌表现上的客观性和间接性,是以 1935 年后英国诗剧崛起为标志的现实、象征、玄学的综合传统,是使意志和感情转化为诗的经验,得着戏剧的表现,而避免说教与感伤的倾向。为着克服诗的说教倾向,他阐明了什么是诗的意义,诗的主题,分析了诗与信仰、诗的直接效果等问题。为着克服诗的感伤性而加强戏剧性,他分析了诗境的扩展与结晶手法,回顾了现代英诗从分析到综合的发展道路,指出相和是诗的最高德性,相和即艾略特所说古典意味的成熟,心的成熟,生命的成熟。从诗创作谈到诗批评,他认为当时的批评缺乏自觉意识,在形成见解之前,存有先入为主和外来动机,放纵陶醉于政治热情,情感的狂热超过理智的透视,对于群的反应的依赖远过对作品论点的自信。我们不妨仿照可嘉同志当时的思路和习惯用语,把这叫做现代批评中的感伤性吧。为纠正这个弊病,他认为批评家应以明净的心境去接近作品,约制自己,了解别人,认为批评的任务在于使批评的意识在作者、读者、评者间一致高扬起来,当时的批评急切需要理智与判断,在技术上则不是径取堆垃圾的混合法,而应使用剥笋式的分析法。正如为拯救诗的政治感伤性,他倡导戏剧化的新诗,而为挽救批评中的感伤性,他提出了一个独立的批评系统——戏剧主义的批评模式。在《谈戏剧主义》一文中,他阐述了这个批评模式的心理学、诗想像和文字学三种基础,从心理学来看,人生经验的本身是戏剧的;作为诗动力的想像又有综合诸矛盾因素的能力;诗歌语言所特有的象征性、行动性。可嘉同志不讳言自己"人的文学"的立场,并试图把"人的文学"和"人民的文学"调和起来,但他的文论最基本、最中心的目标,是坚持文学的本身价值和独立传统。他认为当时文学的主潮在逐渐脱离文学本身的价值,脱离绵延而成独立传统的文学本身,认为这时期的新文学作为文化运动工

具的"文化性"超过了它作为文学作品价值的"文学性",它作为文化运动主环的意义与影响,远胜于它作为纯粹文学的价值,因此,他希望文学以它的内在价值而非工具的价值而存在。

在20世纪40年代后期,提出并系统论述新诗现代化问题,这不是无端的、突然的行动。大体上看,可以说"五四"文学革命是古老的中国文学现代化的开端,但初期的新诗,注重于语言和诗体的革命,创作方法上是胡适所谓写实主义,文学研究会的诗人们大体上沿袭了这个路子。创造社异军突起,以德国浪漫派、惠特曼、雪莱那样的浪漫主义相标榜,诗坛上出现一股浪漫主义雄风。从创造社而左翼文学,创作方法由浪漫主义转向现实主义。与此同时,在20世纪20年代中、后期,有李金发、穆木天、冯乃超、王独清等以诗和理论倡导象征主义;30年代,围绕着《现代》、《新诗》、《水星》等刊物,取新月派而代之,形成了以戴望舒、施蛰存、卞之琳等为代表的现代象征派,他们的诗兼有法国象征派和英美现代派的影响。这些象牙塔里的沉吟,抗战一爆发,迅即为波涛汹涌的英雄浪漫主义和写实主义所扫荡。但现代派依然存在并继续在发展。20世纪40年代初期,冯至写成类似里尔克的沉思的诗的《十四行集》,卞之琳在奥登启发下,写成《慰劳信集》。同时,在抗战大后方昆明的西南联大,由于西方现代批评家燕卜荪、白英的任教,也由于那里开放性的学术环境,现代诗得到进一步发展,穆旦、杜运燮、郑敏取得很好成绩,可嘉同志本人也在稍后的阶段置身其中。20世纪40年代后期,西南联大几位诗人(这时他们因联大的复员而到了北方)和当时在南方、在上海的诗人王辛笛、陈敬容、杭约赫(曹辛之)、唐祈、唐蓟等以诗会友,在平津两地的报刊和《诗创造》,《中国新诗》等刊物上,形成了"现代诗"派。这已经不是19世纪末叶法国魏尔伦的诗风,而是受到20世纪英、美的艾略特、奥登的作品和瑞恰慈理论影响的诗歌了。可嘉同志参照现代英诗的发展与

实质,“着眼于隐匿在这个转变后面个人所能发现并可印证的认识原则,尤其是通过它与流行的浪漫现实混合倾向的对照角度所见到的粗粗轮廓”,阐述了现代诗的七项原则[①]。可嘉同志提出的新诗现代化,是要使新诗的发展进入20世纪世界诗歌的发展潮流,因为他看到这个潮流中包含有20世纪以来心理学、美学和文字学发展的新成果,为新诗的发展阐明了一种可行方向,同时挽救了新诗创作的弊病。他认为诗歌的意义与作用全在于它对人生经验的推广加深,以及最大可能量意识活动的获致。因此,他针对当时诗作两大类型里所存在的弊病,指出对于诗最重要的是把意志或情感化作诗经验的过程,而为实现这个转化,就得设法使意志或情感得着戏剧的表现。这就是可嘉同志提出的新诗的戏剧化。他详细阐述了新诗戏剧化的含义,它的原则及其三个不同的方向。这些系统的论述既新颖又有独到见地,在新诗理论方面无疑作了有益的开拓。

二

可嘉同志提出新诗戏剧化的背景之一,是对于他所说的当时流行的浪漫与现实的混合倾向之不满意。这个倾向,用他一再使用的语汇来表述,也就是诗的情绪感伤性和政治感伤性。他一系列关于新诗的论文,恐怕是从对于诗的政治感伤性的观察发端的。他的这个深刻、具体而又很有理论性的观察,是他对新诗及其批评的很突出的贡献。情绪感伤这个东西,在19世纪的浪漫主义文学里就很不少,早在18世纪末叶甚至就有过感伤主义这股潮流,在艾略特的诗论里,浪漫与感伤几乎是同义语。在中国现代文学史上,闻一多、梁实秋、饶孟侃等较早地批评过

---

① 见《新诗现代化》。

诗中的伪浪漫主义或感伤主义倾向。闻一多在《诗的格律》里,梁实秋在《浪漫的与古典的》、《论文学的纪律》等著作里,饶孟侃在长篇论文《创造社与感伤主义》里,都明确批评了感伤主义倾向。我在几篇论文里都曾论及,所谓新月派者,在它的活动的前期,即《诗镌》阶段,其倾向是新古典主义的 。他们最初曾受到创造社浪漫主义的影响,写了好些有浓重感伤情调的浪漫主义诗篇,但后来他们转而批评以后期创造社为代表的感伤主义倾向。20 世纪 30 年代现代派崛起,施蛰存的意象抒情诗,戴望舒的“内容是古典的,形式是象征的”抒情诗,卞之琳诗的非个人化倾向和戏剧性处境,都表现了一种不满于诗的感伤主义而往节制的、客观化的、象征主义的方向在走。从事情的深处说,现代派诗潜在地表现了对二三十年代流行的也可谓浪漫与现实混合倾向的不满。可嘉同志的观察、思考和结论,客观上是与他的前辈有一脉相承的渊源,但他未必看过他们的论文,因为他的专业是从事西方文学研究,同时他那时也还只是个 20 多岁的青年,不可能有很强的历史感和渊博的知识。但是,既然文学的长河在有规律地流动,文学批评也自有规律可循。可嘉同志的结论是从观察 20 世纪 40 年代的诗坛得出的,而 20 世纪 40 年代的诗坛是二三十年代诗坛的历史发展,因此,他的独立的结论也只能是这个批评长河中的一个阶段的产物。

可嘉同志并没有停止于对情绪的感伤主义的观察,而提出了对政治感伤性的深刻分析。对于这种政治感伤性,别的有见识的论者也注意到了,并非可嘉同志不怀好意地存心挑剔或节外生枝。这实在是一个值得注意的重要问题。在可嘉同志之前十多年,闻一多在为臧克家的诗集《烙印》写的序言中,实质上已

---

① 请参见《论新月诗派的思想特征》、《论新月诗派的文学史地位》等论文,分别发表在《中国现代文学研究丛刊》1982 年第 1 期和《北师大学报》1982 年第 2 期。

经涉及这个问题，但可嘉同志有了更进一步的分析。他风趣地说，诗的政治感伤性是比任何"反动派"的阴谋理论更有力量破坏诗的政治性的。他断言政治感伤性是最广泛地被传染，最富蚀害力的一种诗病。他说这种政治感伤性是属于观念的，作者承受与表达那些观念的方式显示了极重的感伤，作者在某些观念中不求深解的长久浸淫，使他对这些观念的了解带上了浓厚的感伤色彩，一套政治观念被生吞活剥地承受，因此这类诗可怕地缺乏个性。可嘉同志同时也指出了政治感伤性与情绪感伤性的内在联系：观念感伤常常通过情绪感伤的形式而招致自我陶醉。在写了《论现代诗中的政治感伤性》一年之后，他又写了《漫谈感伤》的长篇论文，从理论上加以概括和阐述。他用现代批评的方法，把感伤概括为这样一个公式，从"为Y而X"发展为"为X而X"+自我陶醉。他解释说，凡从"为Y而X"发展到"为X而X"的心理活动形式——不问是情绪的、理智的、精神的或感觉的——并且附带产生大量的自我陶醉的，都有强烈的感伤倾向；这公式中的"Y"必须被限定为"X"的真正目的，或真正的服役对象。他认为无论在人生中或文学里，"为X而X"是破坏生命或艺术的全体性、有机性和综合性的。他说感伤依赖于自我陶醉的因素，表现为部分对全体，手段对目的的叛离。感伤植根于浸淫，而浸淫又起于狭窄的固执，带有不择手段的凶横神气，成为智力的炫耀，而且来得太不费力气，因为作者自己缺乏真正的体验。可嘉同志认为感伤的对立面是愤世嫉俗，感伤来自情绪的过度，即所谓太感情的，愤世嫉俗则来自理智的泛滥，即所谓太分析的。感伤患者多数属于疯狂的理想主义或浪漫派，而愤世嫉俗患者则多数可耻地现实。正常的健康的人应该生活在这两个极端之间。我认为可嘉同志对20世纪40年代诗创作中的感伤主义，尤其是政治感伤性，从各个方面、立体地作了相当深入的分析，严肃而诚恳，他的分析无疑将提高现代抒情诗和政

治抒情诗的艺术水准,有利于加强现代诗中的政治性,同时对做人与生活也颇有教益。但这些意见,当时往往被误解了,以为他是在反对诗的政治性,他的论文流传的面也不够广,并未引起更多的注意。

对于感伤主义这个东西,在20世纪40年代,各种倾向的批评家都注意到了,只是各人所观察的出发点、角度和结论不大相同。邵荃麟认为,40年代以来诗歌散文上流行一种忧郁气氛,但认为那是抗战初期的高潮过去之后,知识分子在美丽的梦幻粉碎之后而跌入一种彷徨、迷惑境地的产物,是思想空虚与感情脆弱的暴露,是一种"右"的倾向的萌芽。40年代后期文学创作中的苦闷、彷徨、伤感、忧郁以及有意无意的避开现实、自我陶醉等倾向,是知识分子没有真正深入生活,在残酷尖锐的现实斗争面前的衰弱状态。在这里,荃麟指摘的是另一种感伤。邵荃麟肯定了1945年春天提出的"人民文艺"的方向,但他也看到了当时仅只作为一种理论宣传,而没有与创作实践结合起来,有可能流为一种公式主义。在当时的革命文艺工作者中间,也流行一种见解,以为某些作品所缺乏的,不是思想,而是真实的感受性,因而形成文艺的苍白状态。荃麟和革命文艺工作者在这里所陈述的看法,与可嘉同志的看法已经很接近了。对于革命文艺作品缺乏真实感受性的问题,荃麟只用了一句话就简单地解决了,他说:"理性生活与感性生活在基本上是一致的。"可是毛泽东同志不是说过感情的转变才是根本的转变吗?可嘉同志的意见并没有错,只是他在对40年代诗坛所作的横断面分析里,不大涉及思想、历史、时代本身的性质,也未更多分析感伤主义的社会根源。他更多地是从文学本身的价值、意义和效果看问题,他是要从文学本身寻找克服新公式主义和加强作品真实感受性的方法,而这正是一个研究西方文学的青年对人民的文学所可能作的最好诤谏,弥补了当时革命的文学理论家来不及深入而细致

讨论的文学内部规律,至今仍对我们有诸多启发。

之所以指陈感伤主义的不可取,还因为可嘉同志断言现代人生及现代诗中奇异地缺乏抒情成分,认为现代生活里不再有抒写性灵的闲逸际遇,伊丽莎白时代轻灵透明的抒情诗体也与现代人绝缘。现代诗所呈现的形相是横冲直撞,挣扎痛苦,情绪是烦躁不安,动荡不定。但这是综合呈现而非片面表现的,在极度矛盾中有极度克制。他认为,对于诗,亦如对于人,各种因素的相和是最高的德性,拿艾略特的话来说,即是古典意味的成熟,心的成熟,生命的成熟。在回顾现代英诗的发展时,他认为现代英诗的发展可概括为从分析到综合,现代诗中的分析性是从自嘲嘲人,经过悲愤而趋向怜悯,逐渐接近综合性,这一过程正象征一个极错综复杂的人性的发展。现代诗中的综合倾向,经历甚久的潜流与酝酿,1935 年左右在现代诗剧的崛起里取得完整的表现,指明着一个方向:人与神,人与自然,人与新的社会的和谐协调,或古希腊文明所代表的全面平衡的重现。可嘉同志分析了艾略特诗中的宗教信仰与神秘色彩,忍耐痛苦的德性,奥登把改善现实的责任放到普通个人的肩上,忏悔、团结、行动、互爱,并指出史班特与路易士以为只有暴力获致的外在改变才能改变内心,恰与艾略特的综合方式形成对照。可嘉同志自己认为,人底二元性与诗底二元性原都与生俱来,社会意识与个人价值遥遥相对,个体生命与诗都只能在二者间作曲线前进,以痛苦换取调和,从成长仰企成熟。他说诗底道路即心底道路。他呼吁歌颂爱、亲切、怜悯、诚挚、忍耐。可嘉同志认为诗歌情绪应该在感伤与愤世嫉俗这两个极端之间求得平衡。

所有这些论述,毫无疑义都是有道理的,有根据的,但也毫无疑义,它与某种意识形态——人道主义和人性论,有着内在的联系,只是可嘉同志当时未必就觉察到罢了。因此,他这里讲的观照、调和、平衡、悲悯、博爱,在另一种意识形态即阶级斗争激

化时期的革命者的意识形态看来,就不妥当了。因为,为了社会变革,当时的社会应当发展不安定因素。荃麟把平衡、调和诸如此类的意见归结为:打着"自由思想"的旗帜,强调个人与生命本位,主张宽容而反对斗争,实际是企图把文艺拉回到为艺术而艺术的境域中去。与此相联系,荃麟对于在创作中表现出的类似倾向,也严格批评。他说有一种倾向表现为对于历史与现实批判的软弱无力,人道主义的微温的感叹与怜悯,以"含泪的微笑"来代替当前中国艰苦的战斗,以伦理的观点来认识社会与人生,甚至赞美一种无怨无艾、不忮不求的忍受精神。他称这种倾向为从技巧形象的追求出发,而逐渐接近于 19 世纪自然主义倾向,在创作方法上,则走向繁琐的和过分强调技巧的倾向。他认为这种倾向是政治逆境中知识分子软弱心境的一种反映。他说这些作家觉得,作家应该埋头于创作,在文艺中安身立命,用较冷静的头脑,去观察分析社会,去描写复杂而痛苦的社会生活。荃麟认为,作家就这样不知不觉成了人民生活与社会斗争的旁观者,凭着知识分子的正义感,来讥评一切不合理的事物,来悲悯这些被压迫的"弱者"。他看到他们的悲惨,却没有看到他们的潜在力量,他为他们悲愤,而悲愤却化为怜恤。他说不能从这些作品中间去感觉到那已经起来或正在发展的另一阶级力量,也不能预见到历史的远景。可嘉同志的声音与荃麟同志的这些声音相比较,在那阶级斗争尖锐激烈的年代,自然显得微弱多了。

三

但是,在战斗中显得微弱的声音有时却可以包含一些文学上的真理。这里一个核心问题,乃是文学与政治、文学与宣传和文学可否导致直接行动的问题。革命文艺家当时主要强调文艺对政治的从属性,断言文艺是宣传的工具,认为文艺可以导致直

接的行动,而很少注意到文学本身的特征。可嘉同志对当时流行的这些观点是很不以为然的。他说诸如此类的观点都是对诗的迷信,而无论哪一类对于诗的迷信,都起于有同一称谓的价值观念在不同的价值体系中实质的混淆,都远离诗作为一种文学艺术的本质,有强烈的歪曲诗、代替诗的倾向。他认为当时新诗病态的诸种主型,本质上都包含有对诗之性质的误解。他的论文从各个方面接触和分析这个问题,好些见解讲得相当深刻独到。在《诗与主题》中,他认为诗的效果与诗的主题并无必然联系,仅凭主题不足以赢得诗的效果。他列举新诗病态的三种主型:第一,过分强调诗中的政治观念及其所可能产生的社会意义或宣传价值,因而引致自弃式的感伤倾向。第二,相信"诗是宣传"者极端重视诗之主题的价值,认为主题意识决定诗的价值,以为凡合这一标准者都必产生诗的效果。第三,对主题过分依赖,对诗中的哲学过度重视,而忽视诗中诸因素的有机合作,忽视诗中的想像和感觉,自怜自恋,缺乏广度和深度。我认为可嘉同志这些思考、概括和分析,是很中肯的,很有见识。在《诗与迷信》中,他举出对于诗的迷信的八种表现,对其中几种作了仔细分析。他说最流行的一种迷信是对于激情的热衷,深信诗是热情的产物,他批评那种为一点小事而大哭大嚷或踢开艺术而蛮横地咆哮的倾向,认为在诗里尤其要鉴于人的情绪与艺术情绪的区分。他分析了创作中一种"通电"现象:主题意识与作者的某种特殊情绪储藏库通起电来,黑热的情绪就犹如洪流涌起,于是,口号化、公式化、长吁短叹、捶胸顿足,种种怪现象层出不穷。可嘉同志就这样分析了主题意识怎样在一种被呼唤来的、外在情绪的冲击下而酿成创作中的口号化倾向的奥秘。关于诗与信仰的关系,他也讲了很好的意见。他认为信仰若要在诗中起作用,就必须使它成为作者心神活动的真实成分,抽象信仰必须发自生活的核心。他引艾略特的话说,作者的信仰产生自具体的、

成熟的经验,而又恰好溶于诗的全体;他又引鲍特尔的话说,诗的信仰是感觉过的信仰。总之,他想阐明瑞恰慈的这样一句话:一个成熟的读者与一篇成熟的诗作相遇时,根本不会引起信与不信的问题,可嘉同志想说明,如果一首诗没有取得预期的效果,不可以去责怪读者与诗人信仰的距离,问题在于这个信仰是否变成诗人的血肉,同时,他是否写了一首成熟的诗。可嘉同志把以为诗能引致直接行动的说法也看成一种对诗的迷信,因为它一方面夸大了诗从而也歪曲了诗,另一方面更隐隐想用别的事物来代替诗,取消诗的本质意义,他断言如果文学导致了直接的行动,那是因为读者和时代方面的原因,而非文学本身的效果。在《诗与意义》中,他说在分析一首诗时,把诗的散文意义从诗中抽出来简化为一个说明或命题的做法,是最流行,也最能害人的,因此也最有必要加以肃清。他认为诗的意义是指通过诗篇全体的结构、组织而发生的总的、终的效果。可嘉同志阐述了读者接近诗的特殊方法,他认为这样来理解诗的意义才符合诗的本质,目标是避免把诗当作一个观点的说明或对一个命题的宣传。他指明诗是一个立体的建筑物,它的意义包含在三个不同的层次里,有着丰富的含义,而且是个有机体。他阐述说,从正确的结构意识来看,诗的意义清晰地包含三个讨论时可分而实际欣赏时不可分的层次:最先是每个意义单位(字或词)配合行文的要求而选定自己此时此地的真实意义,把字音的作用也包括在内时即构成诗的意义的"线",意象比喻进一步的扩展延伸构成诗意义的"面",而语调、节奏、姿态、神情到最后通过想像、联想,综合一切相反相成的因素,便构成有强烈戏剧性的诗意义的"立体"组织。

可嘉同志在这里讨论的文学与政治、文学与宣传的关系问题,在现代文学史上始终是个没有很好解决的问题。在现代文学漫长而复杂的背景上,可嘉同志试图触及这个文艺与政治、文

艺与宣传的关系问题。但他不是从正面加以讨论，而是迂回地委婉地从各方面加以分析。他从诗是否可以导致直接行动来讨论诗与政治的关系，他从诗与主题的关系来讨论诗是否是宣传工具，他从创作中的"通电意识"来讨论诗的口号化、概念化的根源，他从对于激情的迷信来讨论诗歌中蛮横咆哮的倾向，他从诗与信仰的关系讨论一个诗人的政治观点与感情体验之间的关系，他从诗与意义的关系来分析为什么不可以把一首诗当作一个观点的说明或对一个命题的宣传。可嘉同志认为不能片面地过分地迷信文学的工具性及战斗性，而应当适度地尊重文学作为艺术的本质，文学作品只有通过艺术，才能有效地完成文学的工具性、战斗性。可嘉同志是侧重于从文学本身、从文学内部特点、从文学艺术特殊规律来讨论文学与政治的关系，同时也从诗歌在读者中的效果和诗的产生过程来分析诗的政治性，分析得深入、细致、具体，有说服力。我认为这是他的特点，也是他的贡献。可嘉同志并不反对诗歌的政治性，他认为诗歌中有一种诗是政治抒情诗，也同意说文学也可以有工具、武器的作用，但他认为如果说想宣传什么，想达到某个政治目标就可以径情直遂的话，那是不切实际的，也不会成功。这使我想起列宁对于一些"左"派哲学家的批评，列宁认为社会意识与社会存在之间具有同一性是个唯心主义命题。即使这些人的用意是好的，也无补于这个命题的唯心主义性质。列宁批评的这个左派哲学家是波格丹诺夫，而波格丹诺夫正好是"拉普"的重要发起人。可嘉同志对政治动机与艺术效果之间关系的解剖，在无意中已经触及到它的哲学基础，应当说是思考得相当深入了。我认为看问题应看它的实质，要从内部看，如果仅仅从他不赞成关于文学与政治关系的狭隘观点就拿毛泽东同志的某些论断来硬套，说可嘉同志是"民主个人主义者"或"自由主义文艺思想"的发言人，那是不公正的。

四

在可嘉同志的理论系统中,他给予文学批评很重要的地位。他说文学批评对于创作虽然只是一种姿势,一种态度,但是,态度决定方向,文学氛围的健康与否实在远比个别作者的能力要紧,应当设法让批评意识在作者、读者和批评家中高扬起来。他认为当时的文坛面临恶性的循环,而批评的任务在于:击破其中一个环节,整饬根本,建立优越的标准和明朗的秩序。这大概也是他在创作诗歌,研究西方文学的同时,要费偌大力气来系统撰写批评文字的一个动因。长期以来,我们的文学批评大多是取了社会批评模式,而且往往是判断式的批评,有时失之武断,过分强调作品中的社会内容和想当然的作品的社会影响,而顾不上文学本身的价值和传统。可嘉同志对这些情形作了严肃的思考,提出了一系列看法。他认为当文学主潮在逐渐脱离文学的本身价值而向社会学靠拢的时候,应当注意绵延而成独立传统的文学本身。一个时代的文学在成为那一时代的声音以前,它必先肯定地满足了必须为任何时代、任何地区的文学所满足的成为文学的必要条件。他认为批评家应当了解从荷马到卡夫卡的传统,对传统的正确了解,可以使批评者在面对当前的作品时易于保持一个历史的透视的距离,而不至粘于一时一地的狭窄或偏见。历史的意识将大有助于视野的扩大伸展,使他能摆脱近视的功利主义,而胸襟坦荡,悠然自如。因此,他坚持说趣味的优劣确实有客观的标准可以衡量,文学作为一种艺术的永恒的品质确实存在。必须在强调时空影响的时候,不忘记超时空因素的意义;在一切都是相对的、主观的认识里,承认绝对的客观的品质的存在。他不同意鲍特尔提出的"批评相对论",因为它否定文学的品质,否定客观、正确的趣味与文体,导致假平等,

危害文学的独创性。可嘉同志提出了当时文学批评的一些缺点:先入之见与外来的动机限制了批评的自由发展;狭窄的狂热的政治情感,远远超过了理智的透视分析;一味以读者情绪为陈诉对象,对于群的反应的依赖,远过于对于作品论点的自信。他认为印象派和浪漫派的批评也是不可取的,他提出了戏剧主义的批评模式和剥笋的分析方法。他强调和分析了文学批评中的"讽刺感"和"机智"这些概念。非常可惜,这些意见在当时并没有引起认真注意。

可嘉同志详细介绍了两种不同的批评:当批评作为科学时,是广义的"文学的批评",它偏重于美学原理的探究,理论系统的建立,研究重于欣赏,制度化意味胜过一时的兴会感发,亚里斯多德、拉辛、瑞恰慈属于这一类"文学批评家";当批评作为艺术时,是"批评的文学",它常常是某一些有特殊才能、特殊训练的心灵在探索某些作品、某些作家时所经历的轨迹,是一个精神世界中探险者的经验报告,一个极乐园地中旅行者的发现与感触,实际上无异是作者读者两个优秀心灵在撞击时所迸发的火花的记录,圣伯甫、安诺德、艾略特属于这一类"批评文学家"。"文学批评家"都建立了自己完整的理论体系,"批评文学家"都道出冒险家的酸甜甘苦。从可嘉同志论文所表现的智力与明晰,所使用的剥笋式方法,以及试图建立完整的理论体系看,他无疑是个"文学批评家";可是从他对冯至、卞之琳、穆旦、杜运燮、郑敏以及西方现代和中国古代诗歌所作的分析看,他是那样在极乐园中深有感触和发现,显然对诗有一种特殊敏感,而且能从中概括出独到的看法,我们只好说他也兼有"批评文学家"的特长了。

可嘉同志撰写这些论文的时候,解放战争正在胜利进行。1945 年春,"人民文艺"的方向在当时的国统区提出来,这是毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》1943 年在国统区公开发表并逐渐发生指导作用的结果。相对于"人民的文学"的口

号，可嘉同志不讳言自己是站在“人的文学”的立场上，但他指出“人民的文学”与“人的文学”是对方而非敌方。他认为“人民的文学”的基本精神是人民本位(或阶级本位)和工具本位(或宣传本位)，而“人的文学”的基本精神是人本位(或生命本位)和文学本位(或艺术本位)，并断言“人民的文学”是“人的文学”向前发展的一个部分，并且结论式地从四个方面提出了二者相协调的可能途径，然后把全部意见归结为一个根本的中心的观念，即在服务于人民的原则下，应当坚持人的立场、生命的立场；在不歧视政治的作用下，应当坚持文学的立场，艺术的立场。我看可嘉同志这些意见大体上是对的，它明确地触及到一些根本性的问题。当然，他在向“人民的文学”进言的时候，好些指摘是过分尖锐了些，不是没有偏颇，但如果把他的意见看成针对“人民的文学”中的“左”的倾向而非整个“人民的文学”，那他讲的意见仍是客观而中肯的。我们同时也看到，他关于“人的文学”的概念甚至他的理论体系，更多的是借鉴了现代英诗发展的传统和瑞恰慈、艾略特等的理论，而且几乎没加分析就引为立论的根据，他是站在这个立场上对 40 年代后期的诗坛作观察、比较和思考的，偏颇和不妥在所难免，正如他所说，“无非是与我的生命同在的我的一些偏见和我的一些限制”。

但是，我们也应看到，他对现代英诗的演变及其理论系统，确实有深入而整体的把握，阐述透彻，抓住了其中的真正底蕴，把其中真有价值、对中国新文学真有借鉴作用的东西挖出来了，这些东西也具是英诗发展的最新成就。而且，他也不限于此，还广泛涉猎，尽可能吸取社会学、心理学和美学的最新成果，来形成自己的“完美的文学观”，诚如他自己所说，是“利用全部文化、学术成果来接近文学，而绝不自限于某一套教条或某一种迷信”，我们有理由相信他的意见确实具有一种可靠的学术价值。尽管他不隐讳自己所受的英美文学的影响，和所持“人的文学”

的立场，但我们看到他的方法明显的有一种调和的特征，有鉴于他目睹争论双方的执著，他确是在双方之间仔细寻找协调和平衡的可能性。因此，他一再说他的方法是综合的，整体的，有机的和辩证的。当然，他是试图综合，而不想混合，因此他说他的理论是戏剧主义的。实际上，他也在"人民的文学"面前不断调整自己的意见和结论，这又使他避免了好些偏颇和片面性，他的确是在追求古典意味的成熟。在新文学的长河里，从文学革命而革命文学，从"五四"浪漫主义而左翼文学，从左翼文学而40年代的人民的文学，确是一股文学主潮，取得了伟大的成就。这一股文学主潮，既然它存在了，发展了，总有深刻的根源，而其中的弱点缺点，亦有其复杂的原因。在当时，"人民的文学"论者，主要是在检讨和克服指导思想中的"右"的倾向，对自身的不足，着重从社会根源、阶级根源进行分析，荃麟就认为应当从历史的与社会的原因上去寻求解释，从历史上去究明我们的责任，并且从思想上找出文艺衰落的根源。相比之下，可嘉同志对这些方面有些忽略。他的着眼点，是在文学本身，在文学内部。他这一系列论文的价值，在于他执著地坚持了文学的本身价值和独立传统，他在潜意识里所想批评的，是"人民的文学"内部的"左"的倾向，这正好弥补了"人民的文学"论者因检讨"右"的倾向而忽略了的方面。可嘉同志的论文对新文学的贡献和它的不足，都包含在其中了。

然而，可嘉同志这些论文所表述的文艺思想，不仅有历史的意义，也有现实的意义。这些论文对于今天年轻的读者，既然是陌生的，也就是新鲜的。时代已经向前发展了，长期以来存在的"左"的倾向有了清理，我们今天正在对文学观念和研究方法进行调整，对于文学与政治、文学与宣传的关系，鉴于长时期来的教训，已经有了一些清醒的理解，对于诗的本质有了进一步的思考。对于西方的现代诗和现代批评，也开始了真正分析的实事

求是的研究和借鉴。在这个时候来读可嘉同志当年写下的这些文字,无疑将有助于我们社会主义诗歌和文学批评的现代化,无疑将有助于我们诗歌创作和批评水准的提高。可嘉同志丰富的文学思想和综合的研究方法,无疑将给我们很多有益的启发。对于怎样去把握西方文学的发展演变以及把它运用来推动我们文学的发展,可嘉同志这些论文也提供了一个历史的样品,我们尽可以从中吸取经验和教训,从而少走弯路。最后,请读者不要误解,虽然我这篇文字着重强调了可嘉同志的文艺思想中坚持文学的本身价值和独立传统这个方面,或者说,可嘉同志是强调文学的内部研究的,他的观察角度显然受有在当时刚兴起的新批评派的影响,然而,他并不主张只要文学的内部研究而不要文学的外部研究,他更不是一位为艺术而艺术的批评家。他在论文中曾经引用艾略特的一句话,而这句话大致可以说明文学的本身价值与它的社会作用之间的关系:"文学之伟大与否并不全然取决于文学标准,虽然我们必须记住是否成其为文学只能用文学标准加以判定"。可嘉同志在《我们的难题》里说文学与文化的紧密联系正是产生伟大文学的前提。他指摘政治感伤性,前提就是承认文学与政治、社会、意识形态的联系。看来,文学的内部研究是文学的外部研究的一个基点,理想的批评是尽可能把美学批评与心理批评、社会学批评结合起来,这也是新批评出现之后几十年来文学界所已经出现的调整。

[原载《论新诗现代化》(袁可嘉著),三联书店,1988 年 1 月出版]

论闻一多的诗思维

几年前,我一位同学向他的导师——一位年事已高的权威的古典文学专家,请教闻一多先生的治学方法,导师笑着说:闻先生是英雄欺人。有一位扬闻抑郭的现代文学专家却说:闻一多是三条材料得一个结论,而郭沫若是一条材料得三个结论。这些导师们在私下里对研究生的谈话,时常萦回在我脑际,我总是不时地如反刍似地想:所谓英雄欺人,是不是说,你明知他在欺负你,可你还不了手;你明知他有些强词夺理,可不知如何反驳。这个话使我想起了一位海外学者对钱钟书先生的评价:他可以把黑的说成是红的,可是你在逻辑上找不出毛病。这个话使我想起了晚年的恩格斯,当有些人抱怨他对某些问题的看法变化太大,无所适从时,恩格斯答复说:他们看见的是红色或白色,而色调的差别对于我是不存在的。或者,"英雄欺人"是否就是郭沫若在《闻一多全集》序言中所说的:对于古代典籍,闻一多不是鱼,而是鱼雷,他有目的地钻了进去,没有忘失目的地又钻了出来,"这是那些古籍中的鱼们所根本不能想望的事"。我因此想,英雄欺人是不是站在"鱼们"的立场上对闻一多的评论呢?或者,英雄欺人是否有些类似梅林在《马克思传》中叙述的马克思对青年黑格尔左派辩论中使用的那种方法呢?另外,假如说郭沫若在由材料得出结论方面比闻一多大胆,这是很可能的,因为郭沫若比闻一多更见其"大而化之"。闻一多将诗、历史和生

活打成一片,但他不大懂得政治,因此,在那阶级斗争尖锐的年代里,要在故纸堆里找三条材料得一个结论,这在政治家看来多少有些繁琐;而郭沫若有时跟政治的风向太紧太近,在学术细节上有些粗疏,本属难免。但问题在于,闻一多、郭沫若这两个人不仅所走的路不期然有些近似,他们的思维类型也是很近似的。敢于大声地说出还没有想成熟的意见,这乃是创造性思维的一大特征。我自己神往于"英雄欺人"久矣,也渴望在多少有些冒险的情形下,大胆地说出自己的想法,既不怕泄漏了天机,被人把新颖的创见剽窃而去,也不怕被人耻笑,却随时准备与别人一起讨论,甚至修正自己的意见。因了这样的原因,我对闻一多先生的思维方式有了兴趣,写了这篇文章来讨论他思维的特征,思维活力的源泉,以及他这种思维方式的价值,希望能引起大家的兴味。

一、思维的具体性

我们从闻一多身上看到他的思维的首要特征是思维的具体性。马克思曾经指出政治经济学在方法上的两条道路,亦即在分析中从具体达到抽象和由抽象上升到具体两个步骤,他强调了从抽象上升到具体的方法。马克思指出,"具体"是一个具有许多规定和关系的丰富的总体,是指许多规定的综合,是多样性的统一,它在思维中表现为综合的过程,表现为结果,而不是表现为起点,因而也是直观和表象的起点。列宁的思维方式从他学习哲学开始,就表现出一种与众不同的具体性。列宁和毛泽东都反复强调说:马克思主义的活的灵魂是具体问题具体分析。资产阶级的政治领袖戴高乐曾经说:"我们的智慧能向我们提供有关事物的理论性的、一般的抽象知识,但是只有天赋才能使人对事物有实际的、特殊的和具体的感觉。"因此,思维的具体性是

一个很高的思维层次,而相对说来抽象的理论或推理,倒要容易一些。闻一多在《匡斋尺牍》中讲过这样一段话:“要解决关于《诗经》的那些抽象的、概括的问题,我想,最低限度也得先把每篇的文字看懂。所以,对于你所问的,我最忠实的答案是不答,或是说:我的答案是教你不要问。一朝你能把一部《诗经》篇篇都读懂了——至少比前人懂得稍透些——那时,也许这些问题,你根本不要问,或者换一种问法,问得更具体,更彻底点。”在这里,闻一多所要求的一篇篇读懂《诗经》,即是要求思维从具体开始,而他后面说:“问得更具体”,实际上是指从抽象上升到具体的‘具体”,因为他认为那些‘抽象的、概括的问题”是不值得问的,毫无意义,而只有从具体达到抽象,再由抽象上升到具体的问题,才有价值,才是抓住了问题的本质,也才是彻底的。所谓具体地提出问题,也就是从对象内部提出问题,在了解了事情的内部联系之后,就事物的特殊性提出问题。闻一多对《诗经·苤苢》一诗的创造性诠释,在这方面有典型意义。思维的具体性还表现在,闻一多特别善于抓住一种理论的精髓,去创造性具体地分析我们所面临的复杂问题。他所主张的理论著作只须粗读,然而作品得细读的读书方法,也是基于他的思维的具体性,这里蕴涵的道理是相当深刻的。从《诗的格律》、《先拉飞主义》、《戏剧的歧途》等著名论文中,我们看到他是怎样尝试用英国学者克莱夫·贝尔《艺术论》里所说‘艺术是有意味的形式’的理论,去分析新诗、戏剧和绘画中的问题的。毛泽东曾经说教条主义连狗屎都不如,列宁有一次很尖锐地说:所谓教授,就是把一些陈腐的思想编成体系的人。闻一多不愿意在别人的理论迷宫里徘徊流连,他往往很快就抓住了某种理论的合理内核,并用来分析具体问题。他与那种动辄就要创造体系,实则是浅薄的拼凑家的杜林式的人物,是完全绝缘的。他在意识到西方的文学观念与我国传统的文学观念的相异之后,他拿西方的纯文学观念来

考察历代的"诗经学",从而提出了很耐人寻味的问题:"汉人功利观念太深,把《三百篇》做了政治的课本;宋人稍好点,又拉着道学不放手——一股头巾气;清人较为客观,但训诂学不是诗;近人囊中满是科学方法,真厉害,无奈历史——唯物史观与非唯物史观的,离诗还是很远。明明一部歌谣集,为什么没有认真的把它当文艺看呢?"

闻一多对于抽象的平庸的问题,不屑一顾,对于包含着创见而别人认为荒诞不经的怪论,却很有兴味。有一位学者廖季平,曾经提出"屈原并没有这人"。看法离奇,出人意表,大家都看作怪论,就连廖季平的学生、学识渊博的谢无量,也说廖季平的看法不过聊作"解颐"之资罢了。但闻一多却从怪论中看出来了,谈屈原谈得最透辟的,恐怕也要算廖季平。他认为廖季平的本意要说明《离骚》是"天学",他指出这是廖氏三点论据中最惊人的,也最有启示性的一点。闻一多在分析具体问题时的创造性本领,实在要高出别人一筹。抗战期间,有一位学者孙次舟在成都发难,提出"屈原是文学弄臣"的看法,顷刻之间,当地文艺界为之大哗,接着向他发动围攻。在这种情况下,闻一多站出来发言,对孙氏的怪论作了具体分析,并由此把对屈原的研究引向深入。他说孙次舟以屈原为弄臣,完全正确的指出一种历史事实,但孙氏没有将这事实在历史发展过程中所代表的意义,充分予以说明,以至造成误解。孙次舟把事实看倒了头,事实本是先有弄臣,而后变成文人。而孙次舟却把他先成文人,而后变成弄臣。从闻一多我们知道,怪论的价值是很高的,怪论与胡说八道哗众取宠或为怪而怪是完全不同的,提出怪论者的思维常常是困惑型的,他不大清楚自己到底提出了什么问题,虽然他也许触及到了很深很重要的问题。对于提出怪论者,很需要尽力理解,但不可以模仿,因为思维类型是无法模仿的。闻一多之所以能以让人瞠目结舌的具体分析来阐述怪论的合理内核,那是因为

他自己也是一个怪论的生产者,关于这一点,我在下文还要分析。我认为,那些轻而易举地抹煞而看不出其中的创见的人,很可能是一些以严谨面目出现,实际很平庸的人。这种人若从事行政管理工作,则开创不了新局面;搞学术研究,则只会讲些空话和废话。

思维的具体性也就是从总体上把握事物,把一个事物看成各种规定的结合和多样性的统一。闻一多早年在美国留学时的通信中,讲过这样一种方法,他说:研究诗歌与鉴赏不同,单搞佳篇佳句是不够的,恶篇恶句一样地要紧。还有诗人底性格的哲学,也是要从诗中抽出来的。但最要紧的,是要会 genevalize,看完一个人底诗(一首诗也同然),要试试能否摆正他的地位,区别他属于哪一类,然后决定他的价值。譬如,闻一多自己读完韩愈的三个结论是:一、他应占的位置比已占的许要高一点;二、他不是抒情的乃是叙事的天才(他虽没有作过正式的 EPTCS);三、他是一个新派别底开山老祖。闻一多说,为求得这种结论,非逐字逐句地读不可。我们看到,闻一多很早就注意思维的方法问题,他那时讲的方法,有这样几个要点:第一,以直观和表象为起点,以具体事物为起点,详细地充分地占有并玩味材料;第二,在分析中达到抽象的概念,即达到一些最简单的规定;第三,由抽象的规定开始,然后再回到具体,即由抽象上升到具体,得出具体结论。闻一多后来在《匡斋尺牍》中所讲的要具体、彻底地提出问题的方法,与这篇论文里所讲的方法,有一脉相承的连贯性,因而表现为闻一多思维的一大特征。

二、想像和直觉

西方人才学家把人才分为推理型、猜测型以及大量的介于二者之间的三种类型。推理型人才善于逻辑推理,适合于小组

活动。猜测型人才往往依靠想像与直觉,异想天开,大胆提出种种假设与疑问,往往个人独立思考。他们的异想天开的想法,常常由推理型人才组成的小组加以证明。闻一多是典型的猜测型天才,他这种人才虽不能说是前不见古人,后不见来者,但显然不是成批产生的。他的那些无法反驳的直觉和非凡的想像力,尤其使他的方法带上了"英雄欺人"的色彩。朱自清说闻一多是斗士藏在诗人里,学者中又藏着诗人,或许我们可以说:直觉和想像是诗人做学问的方法。直觉并不神秘,它包含着一时还阐述不清楚的重要见解。闻一多在致陈梦家的信中说:长篇无韵体诗,每行字数似应多点才称得住。句子似应稍整齐点,那样才显得有分量些。他说他是受过绘画的训练的,诗的外表的形式,总不能忘记。"既是直觉的意见,所以说不出什么具体的理由来,也没有人能驳倒我。"闻一多的这些直觉的意见,在一些专讲视觉艺术美学的著作中,都从理论上得到了阐述和说明。《诗经》"新台"篇有"鱼网之设,鸿则离之"两句,其中那个"鸿"字,两千多年来读这诗的,谁都马虎过去了,以为是鸿鹄的鸿。但闻一多凭直觉提出疑问,鸿鹄的鸿,那是很美好的鸟,向来不含恶义,且也不会落在鱼网子里,然后,他从正面、反面、侧面来证明,那鸿是指蟾蜍即虾蟆。这样,原诗才得以诠释,诗意是说本来是求年轻的爱侣但却得到一个弯腰驼背的老头子,也就如本来想打鱼而却打到了虾蟆一样。这个例子使我们看到,即使是训诂、考据、诠释这样很严谨的学问,缺乏想像力也是不行的,郭沫若因此称闻一多为"富有发明力的天才"。

如果有谁不下苦功而把猜测看作成名家的捷径,那自然是很荒唐的。但是,天才的猜测却又是难得的,极可宝贵的。闻一多在《高唐神女传说之分析》中得出结论说:涂山、简狄和高唐是同一远祖的化身,而我们三个民族最初都出于一个共同的女性远祖。这里对于远古神话传说的结论,无论有多少考据上的证

明，自然只能是一种猜测，或者一种有些根据的天才想像，但重要的是，闻一多看到了这些故事和文献之间的历史联系。我们看到，为了得出这些结论，为了弄明白神女的底蕴，闻一多从一个较迂远的距离出发，从《诗经》曹风的《候人》到《高唐赋》绕了个大弯子。然而这个弯子乃是惟一的捷径。绕这个弯子本身就很需要想像力了。平庸的人在解《高唐赋》时无法想到《候人》上来。而对《候人》的诠释，是闻一多直觉到这首诗的真义是写一个少女派人去迎接她所私恋的人，没有迎着，闻一多因而敢于大胆推断《诗经》序里对这首诗的讲解都是些谎言与废话。在这个基础上，再拿《诗经》的《候人》与《高唐赋》作平行比较。这些天才的研究环节都是很需要想像力的。我们今天或许可以说，闻一多当年的结论，即我们祖先的几个民族最初都出于一个共同的女性远祖，这大概是很对的，因为最近国外的科学家用DNA证明了人类的祖先为非洲一女性，DNA只能由女性来遗传。

对于闻一多的某些研究，也许我们可以有些保留，但我们得承认，他那活跃的直觉和想像确是开创性的，在他的著作中触目皆是，带给我们丰富的方法论的启示。在《歌与诗》一文中，闻一多大体上是凭着一两个字的训诂，就试测了一次《诗经》以前诗歌发展的大势，并提出《诗经》有两个源头的假说：一是歌，一是诗，而当时所谓诗，在本质上乃是史。他的证明方式也是很有想像力的，他反复说明感叹字确乎是歌的核心与原动力，而感叹字本身则是情绪的发泄，以此来证明歌的本质是抒情的。他举出《山鬼》的句子："若有人兮在山阿，被薜荔兮带女罗。"然后说："试把兮字省去，再读读看，还是味吗？对了，损失了正是歌的意味儿。如果说那不过是声调的关系，意义并未变更，但是应该知道，特别在歌里。'意味'比'意义'要紧得多，而意味正是寄托在声调里的。"闻一多在广阔的文化背景上纵横驰骋，是从最高的思维层次上提出问题的，而且有他鉴赏和理解作品的深厚底子，

这实在是独辟蹊径。闻一多还从训诂学角度,证明志与诗原来是一个字,并认为:“志”有三个意义:记忆,记录,怀抱,这三个意义正代表诗的发展途径上三个主要阶段。他还进一步提出:歌的本质是抒情的,诗的本质是记事的,此乃诗与歌的不同之点;古代歌所据有的是后世所谓诗的范围,而古代诗所管领的乃是后世史的疆域。诗与歌合流的结果则是《诗经》的诞生。诗与歌合流之后,诗的内容又变了一次,于是诗的本质成了抒写怀抱的东西。我们从这里可以看出,闻一多的想像和直觉,同时伴随着严谨的逻辑性的推理过程。

《文学的历史动向》是一篇有分量的论文,论文在世界四个古老民族文明演进的背景上,分析了中国文学所受的外来影响,然后推测了中国文学尤其是新诗的发展动向。他说:从西周到宋,我们这大半部文学史,实质上是一部诗史,但是诗的发展到北宋实际也就完了。他认为,毫无疑问,未来的中国文学得要继续元明清人的方向,在小说戏剧的园地上发展,待写的一页文学史,必然是一段小说戏剧史。他说,新诗的前途在于:要把诗写的不像诗,而像小说戏剧,至少让它多像点小说戏剧,少像点诗。大多“诗”的诗,和所谓纯诗者,将来恐怕只能以一种类似解嘲与抱歉的姿态,为极少数人存在着。在一个小说戏剧的时代,诗得尽量采取小说戏剧的态度,利用小说戏剧的技巧,才能获得广大的读众。闻一多这些对未来文学的推测性预见,当然是他独立地研究世界和中国文学历史发展的结论,但同时我们也可以看到,他讲这些很重要的意见,也考虑了好些同时代人的见解和同时代人对文学潮流的看法。闻一多并非生活在真空里,他也随时与同时代人以种种形式在交往。在西方,随着 1935 年前后诗剧的崛起,诗歌有戏剧化和非个人化的倾向,新月派诗人、卞之琳和闻一多自己,都曾经写过一些客观抒情诗,因此,闻一多在这里提出把诗写得像小说戏剧并非偶尔心血来潮,“纯诗”这个

概念来自法国象征派诗人瓦雷里。后来,在 20 世纪 30 年代初期,英国学者李维斯在讨论“纯诗”时认为,纯诗和大众传播媒介如收音机、电影的出现,已经演成了少数文化与大众文明的对立,纯诗是诉诸水平线以上的少数人的。闻一多显然考虑了李维斯的意见。另外,闻一多也显然考虑了 30 年代“左联”所提倡的文艺大众化运动,甚至有可能考虑了毛泽东关于文艺为工农兵服务的意见。总之,闻一多的独创性思维并非封闭思维,并非凭空杜撰,并非与世隔绝的梦呓,他是在考虑了同时代人对于这个问题的一些主要意见和实践之后,提出自己的独创性见解的。看到这一点,可以使我们不至于把闻一多的思维独创性理解偏了。

毫无疑问,闻一多的头脑里经常弥漫着天才的想像和直觉,种种闪光的念头和异想天开的猜测,他尤其长于创造性地提出问题和置疑,长于怀疑传统的结论,在众所公认的问题上提出疑问,并且在最致命、最关键的地方提出问题。但是,仅仅有闪光的想法是不成的,一个只是看法或想法的东西,无论它的气魄有多大,无论听起来有多少道理,通常是不会得到承认的,无法获得广泛的意义和社会价值。对于一个雕刻家来说,如果完不成最后一刀,这将会出现前功尽弃的悲剧。我们平常看到一些人,不妨有不少好的想法,但就是无法形成一个成果。因此,完成的能力是创造性才能中很重要的一环,这不是简单地指坚持性、思想上的集中和完成工作的刚毅意志,而恰恰是说完成细节的能力,进行艰难的、需要耐心的精细加工的能力,完善最初构思的能力。闻一多的《少陵先生年谱会笺》、《庄子内篇校释》在这方面是有些代表性的。现在保存下来的闻一多大量的手稿,大体上都是一些札记,即一些闪光的想法,他还来不及完成,就倒下去了。为了把最初的一些想法完成,他创造性地使用方法。从《屈原问题》这篇文章看,他对于有关的辩论有很清醒的头脑,尤

其是找到了解开死结的战略,否则,这个问题是很难澄清的。在《高唐神女传说之分析》里,闻一多的远距离联想的能力使他找到了一个迂远的战略——而这个迂远正是惟一的捷径——来寻求神女的底蕴。《烙印序》为了论证他的观点,即他所说克家诗的生活的力,他用分析克家两种类型的诗之间的内部联系的方法,使他的立论有力。闻一多一生只活了 40 多岁,著述有几百万字多,但他在面对材料时,要求一篇一篇地读,一句一句地感受,这就为成果的最后形成打下了坚实的基础。闻一多良好的完成能力,与他的思维的具体性有着内在联系。

三、在历史里吟味诗

闻一多为什么要从诗人转向学者?作为一个有独创性的诗人,闻一多有典型的诗人的气质,也有诗的特殊才能。他的诗,“大江”时期比“红烛”时期远胜,而《死水》又更胜一筹。我们没有理由说他在诗歌方面已经江郎才尽了。闻一多在美国学习美术、戏剧和英美诗歌,回国后任过艺专教务长,创办《诗镌》副刊,写了《先拉飞主义》、《戏剧的歧途》和《诗的格律》等论文,在诗、画和戏剧等文艺领域进行了创造性的探讨,看来他在艺术和艺术理论方面正有发展前途,他怎么又转向中国古典文学了呢?这里有很复杂的原因。鲁迅说过,第一要生存,第二要温饱,第三要发展,这个话大致上是不错的。在那个时代,就业非常困难,选择余地很小,文学的社会地位很低,卖文为生已很困难,卖诗为生则要喝西北风,诗人都是业余的。经徐志摩介绍,闻一多当过艺专教务长,但他不长于行政工作。后来在北伐军中作过宣传股长,但又不适应军队中的生活。经朋友介绍,他去大学任教了。那个时间,教授的社会地位比诗人的社会地位高得多,与我们现在情况不大相同。闻一多去大学教书了,而在大学里,诗

人不能算得有学问,只有深通中国古代文学才算得有学问,才在大学讲台上站得住。于是,闻一多半路出家,研究起古典文学来了。他从唐诗下手,从杜甫开始他的研究,然后往上追溯,对于《楚辞》、《庄子》、《诗经》、《周易》下了惊人的功夫,再追溯秦以前的神话传说。看来他的研究是越来越起劲,他好像是真的钻到故纸堆里去讨生活了,而且好像真的有了考据癖。这种情况是为很多人不理解的,青年也渐渐离开了他。闻一多的研究工作卓有成绩,很有活力,但这种活力的源泉是什么呢?当然,诗和诗学是他的底子,唐诗、楚辞、诗经与新诗是相通的,他的诗人的丰富的想像力与庄子那天马行空、汪洋恣肆是相通的。他有广泛的兴趣,他说他对于神话有癖好,对于广义的语言学和历史兴味也浓,他不但注意了文化人类学,还尝试应用弗洛依德的心理分析来探讨原始的社会生活。他的思维有极大的主动性,他有强烈的好奇心,而且这种好奇心很有深度。在《端午考》、《端午节的历史教育》里,我们看到,他在孩子们好奇心的启发下开始追本求源的学术探讨,孩子们好奇心的终点,正是他好奇心的起点,他由此考证出了端午节的真正源头。像《类书与诗》这样的文章,前提是他有诗人的敏锐感受,他把文学史上的类书问题写活了,从内部剖析得那样透彻,那是因为他把历史与现代沟通了,好像他在历史里找到了现代创作某些弊病的答案,又好像他在现代创作里找到了历史上问题的答案。这是他的兴趣所在,也是活力所在。他把唐朝开国初期约略50年间"选学"和类书兴盛的原因,作了极深刻的阐述。他说的这个时期在文学本身上没有多少价值,它在文学史上的地位在于他对文学的研究特别热心,把文学当作学术来研究。他指出类书的产生,充分反映出唐初特殊的文学观念,类书这种畸形的东西,足以代表唐初的那种太像文学的学术,和太像学术的文学。他说唐太宗的文学观念是:沉思翰藻谓之文,是一种专在词藻的量上逞能的作风,

需用学力比需要性灵的机会多。这种文学观念以及因此带来的创作特点,使得唐初本来已经实际化的文学终于被学术同化。文学被学术同化产生了三个后果:第一是章句的研究,第二是类书的编纂,第三是文学本身的堆砌性。按史书说,章句家"淹贯古今,不能属辞","释事而忘意",闻一多仿此论述说:类书家是"采事而忘意",他对此是反对的。尤其有意思的是,他认为从类书的进化中,暴露出了一首初唐诗的构成程序。他得出结论说:"若说唐初五十年间的类书是较粗糙的诗,他们的诗是较精密的类书,许不算强词夺理吧?"这样尖锐、透辟、有力、有些过分可又很难反驳的意见,恐怕只有闻一多这种思维类型的人才能讲得出来,是典型的"闻一多式"结论之一。他在这里说"许不是强词夺理吧",就仿佛预见到会有人说他是"英雄欺人"来的。有强词夺理的嫌疑而又无法说它是强词夺理,就因为闻一多的思维是全景式的或全方位的,是透视而不是观照,他抓住的是"整个时代"的文学特征和文学观念,又把历史与现代相沟通,而这个,是那些古代和现代的"释事而忘意"者,"采事而忘意"者,那些"淹贯古今,不能属辞"者,那些不妨有学历而无性灵者,所无论如何不可想像的,甚至是不可理解的。闻一多是可以振奋和启示我们的,甚至可以改变我们的思维方式。《类书与诗》这篇文章留下深刻印象,闻一多的潜在动因仿佛是要追究诗歌创作到底应该是怎么一回事,这里有什么规律可寻,或者说唐初 50 年间那些类书式的诗和类书家的诗,到底为我们提供了什么教训。彻底追究这些问题的兴趣,带给他的思维以活力。他最后得出的结论说:如唐太宗那样的一个重实际事业的人,对于诗的了解,毕竟是个实际的人的了解,诗的真谛,唐太宗并没有、恐怕也不能渗透。他所追求的只是文藻,是浮华,是一种文字上的浮肿,是文学的一种皮肤病。这种病发展到后来,几乎有危害到诗的生命险象。这些结论是相当重要的。从研究唐初类书与诗的关

系,到提出要写诗的人,不可受实际的人的局限,诗不应该实际化、学术化、诗应该写性灵,诗人,尤其是站在某种诗歌潮头的诗人,应该渗透诗的真谛。闻一多想提出经过长期思考的重要的文学见解,这就是他的活力的不枯竭的源泉。

闻一多丝毫也不是为名为利研究,从来不粗制滥造,他是在另一个更高的层次上。他常说:“我是不肯马虎的”,“我是不急急求知于人的”。他自有乐趣,自有一个世界,朱自清先生说他是在历史里吟味诗,这是深知他的话。闻一多从故纸堆里所看到的东西,确与别的某些学者的所见不大相同。他是一个在自己的活动中把历史和诗沟通的人。早在1926年写的《邓以蛰〈诗与历史〉题记》里,他就热情推崇邓以蛰文章的这样两个意思:1.怀疑学术界以科学方法整理国故、研究历史的时论;2.诊断文艺界的卖弄风骚、专尚情操、言之无物的险症。他的结论是历史与诗应该携手;历史身上要注射些感情的血液进去。否则历史家便是发墓的偷儿,历史便是出土的僵尸。至于诗这个东西,不专门以油头粉面,妖声媚态去逢迎人,她也应该有点骨格,这骨格便是人类生活的经验,诗应该是生活的批评。这一席话多少可以解释一点他从诗转向历史的内因,以及他是怎样在历史里吟味诗的,他是怎样在历史身上注射些感情的。他的那些研究中国古典的论文,都有自己充分的感情体验,甚至可以说有丰富的无意识趋向。《伏羲考》不是寻常的考据文字,他提出,“兄妹配偶”是伏羲女娲传说的最基本的轮廓。当他发现以前还是七零八落的传说,而现在则是一个整个兄妹配偶兼洪水遗民型的人类起源故事,他说:“从传统观念看来,这件事太新奇,太有趣了。”闻一多的兴趣在于,从人类起源故事发现我们民族的源头,这正与他1925年前后那些爱国诗里所吟味的某些主题相通。《说鱼》一文,从禁忌与隐喻谈起,分门别类举了大量诗例来诠释鱼的隐喻,最精彩的,是最后来个“探源”,他说:“文化发展

的结果,是婚姻渐渐失去保有种族的社会意义,因此也就渐渐失去蕃殖种族的生物意义,代之而兴的,是个人享乐主义,于是作为配偶象征的词汇,不是鱼而是鸳鸯、蝴蝶和花之类了。幸亏害这种'文化病'的,只是上层社会,生活态度比较健康的下层社会,则还固执着旧日的生物意识。这是何等鲜明的对照。"这就是闻一多在鱼这个隐喻里所吟味的东西。他的目的不是要反对文化或反对享乐,他是要提倡健康的生活态度,他是要借这原始的生活态度给后代的萎靡来个冲击。《〈九歌〉古歌舞剧悬解》那氛围,那境界,令人神往,这是最直接的在历史里吟味诗了。其他关于《离骚》、《诗经》、《庄子》、唐诗皆莫不如此。闻一多在西南联大时,有"何妨一下楼主人"的雅号,不知者以为他仅仅是为生活所迫,成天价在楼上钻故纸堆以挣钱供家养口,生活肯定是枯燥乏味的。现在当我们理解了他是在历史里如此有兴味地吟味之后,我们懂得了他的内心世界是多么丰富,他仍然活跃着《红烛》、《死水》的诗思,他仍然在好奇地以赤子之心寻找着奇迹,这里仍然表现着对完整的正面的美的追求。古代兵书说,好动者翔于九天之上,好静者藏于九泉之下。又说:静如处子,动如猛虎。闻一多的学者生涯看去是平静的,他是在历史里沉吟。这一段静若处子的潜藏时期,与他后来作狮子吼的动如猛虎的斗士时期,是完全相通的,而且为后期的斗争作了准备,因为他在这时期探索了民族历史和民族文化的源头。后来,走上政治舞台叱咤风云的闻一多,为什么那么有深度,那么有魅力,那么坚定,这些,我们都可以从这一段学者生涯找到根据。总之,他要给这个民族和这个民族文化开药方,这是他创造性思维的重要动因。

四、诗、历史与现实的结合

闻一多并没有停止在历史里沉吟，随着那个时代阶级斗争的激化，闻一多从历史里走了出来，以民主战士的姿态出现。他把诗、历史与生活打成了一片，把诗、历史与现实斗争结合起来，这是他这时期思维活力的源泉。因为有了这种内在的结合，他所讲的问题都很有深度。关于人生问题，他对联大从军回校的同学说，希望青年"能较抽象，较远大，较傻劲地看去"，这与那种把人生看得很透，所谓看破红尘，可又眼光短浅，缺乏志向，十分精明的处世态度，是正好相反的，但我相信闻一多的话包含着更高的人生哲理。他在回顾抗战八年时说："这年头愈是年轻的，愈能识大体，博学多能的中年人反而只会挑剔小节"，在这里他提出了昂起头来做人，做人应该识大体而避免挑剔小节的期望。他在座谈"五四"历史的时候说，他是幼稚的，但要不是幼稚的话，当时也不会有"五四"运动了。青年人是幼稚的，重感情的，但是青年人的幼稚病，有时并不是可耻的，尤其是在一个启蒙的时期，幼稚是感情的先导。感情一冲动，才能发出力量。这些精辟而带着诗意的见解，把人生与社会斗争沟通起来思考，至今读来犹有深刻的启示性。如果没有曾经在历史里沉吟人生，他是讲不出这样深刻的人生哲理来的。因此，我说他的思维是积累性的，总是跳跃式地向上拓展。他的思维的这种特征，他未必就意识到了，有可能是在潜意识里被动综合，但是，他确实把所见所闻都融合到自己的生命中了，并由此成了他活力的源泉。

他关注现实斗争的进展，因为现实是历史的延伸和发展，他的杂文、论文都从现实斗争的深处吸取灵感，回答当代所提出的重要问题，因此，他的活力永不衰竭。有人说他不懂政治，我感觉他是比较远大、也比较深刻地看待政治问题的，他并不拘执于

为某些当前的政治口号作宣传,他触及的是广义的长远的政治问题。他讨论什么是儒家,目的是研究中国的士大夫。他称赞英国学者韦尔斯所说"中国人的灵魂里斗争着一个儒家,一个道家,一个土匪"的说法,是要感谢韦尔斯用春秋笔法,将儒、道和土匪并称,是因为韦尔斯在下诊断时没有忘记土匪以外的两种病源——儒家和道家,闻一多指出儒家是偷儿,道家是骗子。这虽然是杂文的讲法,自然触及的是现实斗争,但也加深了对历史的了解,使得对现实问题的理解有了历史的深度。在一篇很有味道的论文《龙凤》里,他说,本来是可以把龙凤当作我们的民族发祥和文化肇端的象征,因为龙是原始夏人的图腾,凤是原始殷人的图腾。龙凤还象征了最能代表民族气质的思想家,因为古代文献中以龙比老子,以凤比孔子。但闻一多说他却有见"龙凤"二字而怵目惊心的苦衷。那是因为封建的大一统帝国出现后,我们记忆中的龙凤,只是帝王与后妃的符瑞,宫室舆服的装饰"母题",帝德与天威的标记,从这个角度看孔、老,则看到"见首不见尾"的阴谋家龙,和"戴圣婴仁"的伪君子凤,并由此想到帝王士大夫的相依为命,主子的淫威和奴才的恶毒,暴发户与破落户双重势力的结合。闻一多最后说:"事实上,生物界只有穷凶极恶而诡计多端的蛇,和受人豢养,替人帮闲,而终不免被人宰割的鸡,哪有什么龙和凤呢?科学来了,神话该退位了。"闻一多就这样把现实与历史内在地结合起来,他用从现实里吸取的观点照亮了历史,现实的启发使得他把历史讲活了,讲透了,同时,被照亮了的历史又加深了对现实问题的理解,成了民主斗争的锐利武器。

《屈原问题》一文尤其能表现出闻一多思维的特征和活力。他在文中对历史和屈原所作的创造性阐述,何止让人的思想境界提高几步?奥秘就在于他用时代的先进思想把历史照亮了,用自己的生命和情感把历史照亮了。他指出,"屈原问题"的发

难者孙次舟说屈原是个“文学弄臣”,这是事实,但屈原后来变成了一个不寻常的文人,反抗的奴隶,反抗的奴隶挣脱枷锁,变成了人,这些则是孙次舟没有看到的。闻一多阐述说,解放得最晚的,是那些贴紧的围绕着主人身边,在内廷帮闲的奴隶集团。他们不幸和主人太贴近了,主人的恩泽淹灭了他们的记忆,他们失去自由太久了,便也失去了对自由的欲望。他们是被时代牺牲了,然而也被时代玉成了。玲珑细致的职业,加以悠闲的岁月,深厚的传说,给他们的天才以最理想的发育机会。于是,奴隶制度的粪土中,便培养出文学艺术的花朵来了,没有弄臣的屈原,哪有文学家的屈原?历史原是在这样的迂回过程中发展着,文化也是在这样的迂回中长成的。他还强调指出,屈原最突出的品性,是孤高与激烈。一个孤高激烈的奴隶,绝不是一个好奴隶,可是一个不好的奴隶,正是一个好的“人”。因此,名士爱他,腐儒恨他。闻一多认为孙次舟察觉了屈原的“脂粉气”而没有察觉他的“火气”,是不公平的。闻一多能从屈原的诸品性中看出孤高激烈是他最突出的品性,那是因为闻一多自己也是孤高与激烈的。他这里所说的“名士”,乃是指那教人“痛饮酒,熟读《离骚》,方可称名士”的王孝伯,闻一多在昆明西南联大中文系课堂讲《离骚》时,每每在课的开端时引用王孝伯这句话,可见闻一多当时也是以名士自居的,腐儒们自然也恨闻一多了。闻一多为孙次舟没有看到屈原的“火气”而不平,在别的场合,他也为大家没有察觉到他的“火气”而不满。他在致臧克家的信中说:“我只觉得自己是座没有爆发的火山,火烧得我痛,却始终没有能力(就是技巧)炸开那禁锢我的地壳,放射出光和热来。只有少数跟我很久的朋友(如梦家)才知道我有火,并且就在《死水》里感觉出我的火来,说郭沫若有火,而不说我有火,不说戴望舒、卞之琳是技巧专家而说我是,这样颠倒是非黑白,人们说,你也说,那就让你们说去,我插什么嘴呢?”请看这是否也是有些激烈孤高

呢？闻一多一再感觉到他与屈原的相通，因此他才那样深刻地理解屈原。有些时候，我们几乎难以区别他到底是在分析屈原，还是在分析自己。毫无疑问，这是一个很深的思维层次。《屈原问题》这篇文章一层层分析下去，在最后，他追究孙次舟失误的根源："我曾经深思过，以孙先生的博学和卓识，何以居然把事实看倒了头呢？恕我不敬，我的解答是下面这一连串东西：士大夫的顽固的道德教条主义——统治阶级、剥削阶级的优越感——封建生产关系的狭隘性的残余意识"。闻一多说这些思想毒素给孙次舟带来了对屈原的本能的嫌恶和偏见，因此他"虽没有把一切于屈原有利的都否认了，他确乎把一切于他有损的都夸大了"。在这里，闻一多以时代的先进思想观察问题，他所作的阶级的分析是正确的，深刻的。历史唯物主义使他的思维更成熟更深刻，成了他往前走的新的动力。闻一多思维活力的源泉，我们还可以从更深的心理层次上作些考察。他在《从宗教论中西风格》里讲过些很痛快甚至愤激的话。他说，宗教本身尽有数不尽的缺憾与流弊，但产生宗教的动机无疑是健康的。他认为产生西洋人宗教的动力，也就是产生他们那爱国思想、恋爱哲学和科学精神的动力。他们的生活，不是对付的，将就的，马马虎虎的，在饥饿与死亡的边缘上弥留着活着，而是完整的，绝对的活着，热烈的活着——不是彼此都让步点的委曲求全（所谓"中庸之道"式的，实在是一种虚伪的话），而是一种不折不扣的，不是你死我活，便是我死你活的彻底的、认真的活——是一种失败在今生、成功在来世的永不认输、永不屈服的精神。这便是西洋人的性格。闻一多说人生总会面临一些严重关头。中国人的办法，是防范严重关头的发生，省得麻烦。而这在西洋人看来，是多么泄气，多么没出息！他们甚至没有严重关头，还要设法制造它，为的是好从那应付的挣扎中得到乐趣。"你说荒谬绝伦，简直是疯子！对了，你就是不会疯，你生活里就缺少那点疯，所以

你平庸,懦弱。人家在天上飞时,你在粪坑里爬！" 尽管有你那一套美丽名词,还是掩不住那渺小、平庸、怯弱、虚伪,掩不住你的小算盘,你的偷偷摸摸,自私自利,和一切的丑态。"他最后总归说:没有宗教的形式不要紧,只要有产生宗教的那股永不屈服,永远向上追求的精神。要求完整地活着,生活里有一股疯劲,厌恶平庸、懦弱,厌恶那种"存在而没有生活"的生活,这乃是闻一多创造性思维活力的深层动因。闻一多在《宫体诗的自赎》里说,唐初的宫体诗教人疑心这辈子人已失去了积极犯罪的心情。恐怕只有词藻声律使他们有作诗的兴趣。宫体诗在当时可说是一种不自主的,虚伪的存在,原来从虞世南到上官仪是连堕落的诚意都没有了,此乃真所谓萎靡不振。闻一多认为卢照邻的《长安古意》是宫体诗的转机,他称赞它有生龙活虎般腾卓的节奏,诚然不是美丽的热闹,但颠狂中有战栗,堕落中有灵性,比起以前宫体诗只是病态的无耻来,如今已经是很有气魄了,对于时人那虚弱的感情,真有起死回生的力量。闻一多说《长安古意》一手挽住了衰老的颓废,教给他如何回到健全的欲望,一手又指给他欲望的幻灭。这首诗中善与恶都是积极的,甚至恶的方面比善的方面还有用。从这些论述的字里行间,我们强烈地感到闻一多内心里对积极、诚意、自主、真诚、生龙活虎、战栗的灵性、气魄、起死回生的力量、健全的欲望、恶的积极方面等等的期望,我们可以毫不夸张地说,中西方哲学家所思考过的宇宙人生的根本问题,他都在感情里翻腾过和过滤过,这一切变成了他人生的动力,自然也是他创造性思维的动力。闻一多点燃生命的火焰,以照亮他创造性思维的道路。他思维的美酒是用生命的琼浆酿成的。他红烛式地燃烧自己,化成学术文字。

但是,闻一多往往是不被理解的。他在致陈梦家的信中说过:"音节和格律的问题,始终没有人好好讨论过。我又想提起这用字的问题来,恐怕还是一场自讨没趣。总之这些话,深的人

嫌它太浅,浅的人又嫌它太深,叫人不晓得如何开口。"这就是天才的困惑,说得确切些,是创造型天才的困惑。对于他的好些学术成果,正统的学者觉得不免是些"非常异义,可怪之论",甚至戏称他和一两个跟他同调的人为"闻一多派"。这也是天才的寻常遭遇。创造性思维是求异性的,是逆众性的,永远不会满足于传统的和正统的结论,对于正统的和虚假的权威带有挑战性,并且是个潜在的威胁。因此,自然是不会受到欢迎了。闻一多身上的一些非智力因素,如他的性格中的"刚",有时好走极端,他的坦率、认真和毫不留情面,他的孤高与激烈,他的不会圆滑、敷衍和上窜下跳,都加深了人们对他思维方式的不理解,所谓"英雄欺人"是一个温和含蓄的说法。创造性思维是不大可能模仿的,——假如我们自己不具备这种气质。如果我们看到闻一多提出一种大胆的猜测和异想天开的假说,我们就也来发一番大胆的怪异之论,那恐怕是不行的,因为猜测型思维的条件是敏锐的直觉能力和非凡的想像力。猜测型人才往往单个活动,独来独往而非成群结队的,闻一多的活动成果虽然对成千上万的人都有程度不等的启示,但是并没有形成闻一多学派,这完全符合逻辑,不必大惊小怪。

总起来说,闻一多的思维是有魔力和魅力的。对此奇观,有些人叹为观止,有些人传为美谈,也有人不以为然,敬而远之。这些都影响着对闻一多思维方式的借鉴和对他学术遗产的继承。因此,对闻一多的思维有澄清和阐述的必要。他的思维是真正的典型的创造性思维,具体性和思维成果的可感性,多维性和探索性,特别的生动性,积极的求异性,活跃的灵感,新颖的表述,是他思维的明显的特征。他以想像、猜测、直觉为基础,尤其是创造性想像,能在不符合逻辑的地方发现新问题,很值得注意。他的思维的基本特征在于寻求突破,即创新和开拓。他的思维有一个很重要而又很不容易注意到的特点,是他的思维中

潜意识和潜意识活动的存在。这不仅是指我们上文所分析过的他思维中的相当多的深层动因对他来说是潜意识的,是他未必就觉察到的,就是我们所阐述的他思维的好些重要特征,也是一种潜意识活动,他并不见得有意为之的。甚至可以说,他壮烈牺牲的潜在动因也就是他创造性思维的潜在动因,从这个意义上说,他的思维也是困惑型的。他的独特的知识结构,深层心理活动,和他的整个的人生观,以及他所有的情感因素和性格因素,使得他的思维呈现一种特殊的风貌。正如他自己所说:做人的火候到了,文章的火候也就到了。因此,我们说,他的思维是不可以从最表层的特点去枝枝节节地模仿和猎奇的。我们每一个人身上潜藏有创造性思维能力和无意识能力,我希望有志于创造性思维的青年,从根本上,从更深的地方,发掘和发现自己,以追踪闻先生的足迹。他的思维的多维性决定了他的每项成果的丰富性和多含义性。因此,我想我们应该立体地来继承他的遗产,每一篇论文都可以从多角度去品味。猜测型思维的人又是非小组型的,若让闻一多参与小组活动必会带给他巨大的"内耗",磨灭他灵感的闪光;但他的遗产又需要适合小组型活动的以擅长推理的专家们来整理、继续和完成,使他的探索、突破和开创不至于成为博物馆的纪念品而束之高阁,也因此就自生自灭,逐步消亡。仅仅看到"英雄欺人"是不够的,我们需要谨慎识别他的局限和失误,但更主要的是借鉴他的思维优势和优点。我们的事业需要闻一多式的人才。在今天这个宽松活泼的社会条件下,假如我们有效地借鉴了他的创造性思维,我们甚至可望超过他。君不见,"全球思维"和"电脑思维"等种种新的复杂思维方式,不是正在向我们展示它的魅力吗?

(原载《北京师范大学学报》1988年增刊)

诗的特性在于它的情绪性、主观性

我们生活在一个快节奏的社会里。去年买的衣服,今年就穿不出去了,刚才学会的流行歌曲,转瞬之间就过时了。流行色,排行榜,换代商品,时尚,时髦,新潮,的确在不断地刷新我们的生活和文化。但是,请注意,这不是说我们要抛弃过去,不是说要全盘否定历史遗产。我们任何时候都不是在从零开始。对于往昔的优秀遗产,一定要加以聪明的辩证的继承,否则我们就真正糊涂了。要知道,在文化方面,很难做一个暴发户,随便抓住几本流行的理论小册子,就想出人头地,成名成家,喧嚣一时,那是很可笑也很可悲哀的。

我认为,这是钟敬文先生近期印行的诗论集给我们的最大提示。

钟敬文先生 1903 年生,已经过了 90 岁的高龄,20 世纪 20 年代即有诗名,迄今已经 70 年了,他同时又是史册留名的著名的散文家,此外,还是著名民俗学大家,现在他是我国人文学科仅有的"博士后"导师。现在,我们要介绍的是,这样一位高龄的诗人和民俗学学者,对于诗的观感。

近期,著名的现代文学专家杨占升教授编选出版了钟敬文先生近 70 年来的诗论选集《兰窗诗论集》(北京师范大学出版社,1993 年版)。这本书从诗学、古典诗与民歌、鲁迅的古体诗、现代诗人诗歌、西方诗人诗论以及钟先生本人诗集序跋等几个

方面,展示了钟先生博大精深的诗歌见解。

拜读这本不寻常的书,最大的感触,就是作者深厚的积累,深厚的根底,深厚的蕴藏。他早就说过,所谓"特出",与其说是质的差异,倒不如说是量的超越。(《诗心自序》1942 年)量的超越就是积累。钟先生早就注意不断积累。他从一开始就没有急功近利,急于求成。70 年来的诗论文字,仅留下这 27 万言,真可谓是厚积薄发了,然而我从其中看到了渊博。诗学上的诸多困难课题,他都能加以渊博的讨论,表现出深厚的积累,例如诗的主体与时代性关系问题,诗的逻辑问题,诗史问题,从表现形式上讨论杜甫诗的人民性问题等等,都是这方面的好例。关于诗歌的功用,钟先生认为,诗歌是人们心灵的产物,同时又是通过文字或语言形式传播的社会人文现象,因此兼具有对于创作主体和社会客体双重动能:既是诗人心理迫切需要的产物,好像孕妇生产,同时又在一定条件下影响、启示于社会成员。钟先生认为此二种功能之间的关系是辩证的,前些年我们强调诗歌社会效果,忽略了它对于主体的功用,后来又有些只着重对于主体的功用而看轻了对于社会的功用,都不免是片面的。钟先生之所以把这个可以说是常常困扰我们的重要难题讲得如此全面而深刻,有说服力,是因为他在这个问题上长期地积累了自己的观感和思考。诗的逻辑问题是诗学的一个重要问题,钟先生对此问题的讨论也是很渊博的。他说诗的逻辑不是科学的逻辑,可以不符合平常事理,甚至互相水火不融。而作为这个论点的前提,钟先生从根本上讨论了诗的特性,并为此提出了诗的特性在于它的那种情绪性、主观性上面,诗中的想像和真理都必须是饱和着情绪的,诗的主观性除掉情绪想像等以外,还有"欲求",跃跃欲动。钟先生还顺带批评了"五四"前后新诗一方面泛溢着感情主义,另一方面却又昂扬着唯理主义、唯实主义的倾向。最后,钟先生还引证克罗齐对于人类智识的直观的和逻辑的两种

样式，说明诗是直观的，而非逻辑的。对于诗学上一个根本性问题，钟先生作了如此彻底和融会贯通的讨论，确是使人顿开茅塞的。

钟敬文先生是一位很善于积累的人。我们说他积累深厚并不仅仅是说生命的岁月悠久因而积累自然就多。假如一个人不善于积累，即使到二百岁，到头来也可能两手空空。我的故乡常用"猴子掰包谷：掰一个，丢一个"来形容那些不善积累的人。如果我们一味求新，惟新是从，每天都在匆匆追逐新潮，这对于人类文化的积累来说，肯定不会是好事，相反会把本来可以理解的事转化成了坏事。钟先生不是这样，他甚至于从成为历史陈迹的文艺思潮吸取东西，甚至是吸取一些根本性的东西，而且使这些东西成为他身上的血肉，成为他身上根本性的东西。但这一点也没有使他成为一个过时的迂腐的书生，而是使他更完善了、更完美了，既富现代感，又有历史的深度。在这方面，他对待波亚罗的诗学理论著作《诗的艺术》的态度和方法，是一个好例。《诗的艺术》是西方古典主义的"圣经"，但古典主义早在浪漫主义起来之时即已成了文学的陈迹。然而，钟先生认为，只要真正有价值的著作，它的意义绝不会"完全地"属于一定的历史时期，它是时代的，也是超时代的，它有它"现代的"意义，它对今日大部分诗人、艺术家，还是有相当的教育作用的，新的文化是在旧的文化的废墟上建筑起来的。我们可以看得出来，钟先生从《诗的艺术》领悟到，创作并不是纯然情感的、兴会的事情，如果认为清明的思想是用不着的，那是一个重大误解。受此影响，钟先生说他粗杂的智力被洗炼了，半做着梦的心，变成了早晨的清明。钟先生受益匪浅，他的诗迄今仍褒有清明的风格。另外，在"艺术的目的是给予快乐呢，还是给予教训"这个问题上，钟先生认为古典主义所说"避免无用的娱乐而希望从游乐中得到有益的东西"的主张，是比较健康和适合艺术实际的，但对于"教训"不

可看得呆板与狭隘。总之,钟先生阐述了古典主义诗学著作的“现代意义”,因而把古典主义所包含的优秀智慧辩证地继承下来了,并转化为自己的一种积累。

钟敬文先生的积累不仅是纵向的,不仅是在岁月的流程中注意积累,同时又是横向的,即把不同领域的智慧知识互相沟通,互相生发,使得所有这些东西之间形成一个活的结构,从而加深对每个东西的阐发。例如,钟先生是我国民俗学大师,因此,他的最初涉足诗论领域的活动,与他当时所从事的民俗学活动分不开。他这类诗论的论点和例证都跟他当时所具有的口头文学知识密切相关的,他在古典文学的探究上采用了一种新的方法——民俗学的方法,而且较多费力气去加以应用,在这方面,例如他讨论绝句与词发源于民歌,讨论《诗经》的比兴,讨论竹枝词,讨论复沓章段等的文章,都是好例,从方法到材料都很有新意。在后来的诗论中,虽然已经大体上淡化了这种学艺上的亲密关系,但作为一种思想因素,民俗学知识还是无意之中起着潜在的或显著的作用。例如《诗和歌谣》与《谈王贵与李香香》就表现了民俗学学者对于诗歌与民歌的渊源和学习民歌的文人作品提出的难得的创见和深入的分析。这种交叉学科的研究方法,很值得我们今天好好借鉴。

钟敬文先生又是一位史册载名的现代诗人,他先后出版了《海滨的二月》(1927 年)、《未来的春》(1940 年)、《脚印》(1943 年)等新诗集,刊印过《天风海涛室诗钞》(1982 年)等旧体诗集。在近 70 年漫长的始终未曾中断的创作活动里,他积累了丰富的经验和深刻的体验。他用这方面的积累来谈诗,那就非常内行、新颖、充满创见。例如,关于诗的音乐性这个人们谈得很多却又谈得很不得要领的问题,他就谈得很地道。他说,别以为诗的音乐性是一种外在的、形式的东西,好诗的音乐性必然是一定内容、思想、情绪等在声音方面的“表情”,它不是独在的、机械的,

诗句的声音在许多地方可以确切地传达某些内容的意义,"声情吻合"正是许多优秀的民间歌谣或文人诗作的优点。在谈日本俳句的翻译时,他内行地谈到感叹词在诗里的作用。他说用口语和散文体来翻译日本的俳句,可以尽量保存原文所有的那些表示感情的感叹词,如"呀"、"加那"等,因为在这种小型抒情诗里,这类感叹词的存在,往往有着传神的作用。又例如关于诗怪李金发的诗,钟先生一方面说它还未做到十分成熟,但同时又极有意思地谈到一个诗人读另一个诗人时的感受:觉得虽每一篇作品,重读过两三次,还是不大能懂,可也不知为何的,只是愿意阅读,绝不生出一点憎恶来。而且每度读后,脑子里总有一股凝重的情味,在那里悠然的浮动着,浮动着,经时而始消失。这种谈诗方法,比起那种离开具体感受的空论,自然更可以给人启发了。再例如关于日本俳句的特点,由于钟先生曾经创作过类似于俳句的小诗,积累了体会,因此谈得尤其准确。他说俳句的产生,是源于要求表现的刹那情思,而所表现者,又要求极简单的压缩的,它只能极简洁地含蓄地去表现那些片断的、一闪即消失的景象情思。它像花瓣和色香都没有怎样展开和放出的含苞欲放的花朵。它对读者的作用,主要是暗示的或触发的,阅读时得有相当的生活体验,并善于思索与体味。

钟先生之所以能在诗论和诗创作上达到如此高深的造诣,他的积累之所以能够如此深厚,是因为他对于诗的挚爱和眷恋,而在这个过程中又逐步建立起来了对于诗的透彻的深刻理解。在这方面,他的论述使我们至今仍然深受启示。在他看来,诗不是一种职业,而是一种宗教,诗人是苦修的头陀,往往还是一个殉教者。他说诗是他最初的爱,然而,最初的爱往往是最固执的爱。因此,诗是他多少年以来的爱宠,对于它,比起别的事物来,他要注意得深些,思索得多些。许多年来,诗和他的生活绞缠在一起、简直是他精神生活的一切,他总是把那有韵律的语言,跳

动着生命脉搏的语言，吟咏着，创作着，陶醉在语言的世界里。那么，诗到底给了他些什么呢？诗锻炼了他的智慧，开拓了思想感情的境地，教他怎样观看人生和尊重人生，教他怎样理会自然、欣赏自然，教他爱、恨、忍耐、梦想。诗是他的逻辑，他的哲学，是他实用的社会学和伦理学。诗使他在艰难的生活经历中能够翘然自立而举步向前。但诗并不是一杯完全没有苦味的甜酒。诗哺育了他，也苦累了他，局限了他的生活，使他在某些方面显得孤独和痴愚，给他以物质上的牺牲，给他以不能言说的精神疾苦。我想，一位九十高龄的诗人对于诗的这些深切体验和感受，对于当今正在追求诗歌的我国广大青少年，一定是一个非常有意思的预言！

(原载《文艺报》1993 年 10 月)

诗史上的双子河：古典的与浪漫的

一、诗歌中有没有现实主义

在北京作协召开的一次诗歌座谈会上，有一种带倾向性的意见，认为当前诗歌的出路在于现代主义与现实主义的结合。我认为问题不仅在于现代主义与现实主义的结合是否可行，是否可作为一个方向来提倡；问题还在于：诗歌中到底有没有现实主义这个东西——无论是作为诗潮流派，还是创作方法。本文准备就这个问题作些讨论。

从欧洲文学的情况看，大致上说，19世纪头30年是浪漫主义时代，拜伦、雪莱、济慈都活跃在这个时代。拜伦的早期代表作《哈罗德游记》包含着迫切的政治社会内容，后来在瑞士写成的游记的第三章、第四章，主要内容仍然是时代的重要事件。他在意大利时期的作品更有积极的现实意义。雪莱的第一首长诗《麦布女王》表达了他的政治、哲学观念，触怒了统治阶级。《伊斯兰的起义》以革命为主题，诗中的主要情节暗示法国革命。1819年写的政治抒情诗采用人民熟悉的语言，辞意通俗，号召力强，对后来的宪章派诗很有影响。他的最后一部抒情诗剧是献给争取民族独立的希腊民族的。他的论文《诗辩》，论证了文学自古以来就是和社会相联系的，阐述了文学的教育作用。拜伦和雪莱的例子说明，浪漫主义诗歌是社会现实的反映，只是反

映的方式和手段比较特殊罢了。19 世纪中期几十年,最有代表性的是维多利亚诗风,由于受那时小说创作的影响,诗歌与浪漫主义有所不同。维多利亚王朝诗人力图创造具有客观性质的诗风,但仍然尊重诗的抒情风格和主观性。这种诗是拿现实主义这个概念无法确切描述的。我们通常说 19 世纪中期批判现实主义文学占主要地位,而维多利亚诗风的特征绝不是在批判现实,丁尼孙是资本主义英国的桂冠诗人,勃朗宁是自由主义者,他逃避尖锐的社会问题。19 世纪后 30 年,新浪漫主义、象征主义、印象主义、唯美主义等种种潮流纷至沓来,更谈不上什么现实主义。从美国看,惠特曼前期诗风是浪漫主义的,中期有些变化,但若拿现实主义去描述这种变化,那就等于乱贴标签。在俄国,普希金的诗与现实、与时代有着那么密切的关系,可是他是一位公认的浪漫主义诗人,我们称他为俄国的拜伦。莱蒙托夫在小说创作上是批判现实主义者,而他的诗却是浪漫主义的。这是否有助于说明,诗这个抒情言志的东西,是没有所谓现实主义的吧。

拿中国古典诗歌来说,我们常说杜甫、白居易是现实主义诗人,晚唐时还有一个小小的现实主义诗派。杜甫的诗有浓重的现实和历史气息,但他一千四百多首诗,绝大部分还是抒情诗,好些叙事诗也带有浓重的抒情特点,与诗体小说不同。诗中人物并非具有细致个性描写的典型人物。杜甫诗的特点是,善于通过客观的描写,把社会现象或思想感情压缩在凝炼的诗歌形式里,既描画入神,又发挥了抒情诗的"含不尽之意于言外"的创作特点。"含不尽之意于言外"这叫什么现实主义呢?而且杜甫也有不少浪漫主义或带有浪漫主义色彩的好诗。刘大杰认为杜甫的特征是感情与理智的平衡,理想与现实的结合。那么,与其说杜甫是现实主义者,毋宁说他是古典主义者。白居易这个诗人,一提起他就会想起他的文学主张:"文章合为时而著,歌诗合为事而作"。他的新乐府的特点,也确是讽刺时事,是他目击政

治腐败而作的。我们正是据此称他为现实主义诗人。可是,不应该忘记,白居易有四类诗:讽喻、闲适、感伤、杂律。闲适、感伤恐怕很难叫现实主义吧!而他讽喻诗中最为可取的《卖碳翁》、《新丰折臂翁》等,与感伤诗中的名篇《长恨歌》、《琵琶行》在艺术手法上颇有相通之处,皆以曲折生动美妙见长。其他的讽喻诗就很有些枯燥的说教了。"一篇长恨有风情",《长恨歌》自然是浪漫主义的。一个诗人留在文学史上的名篇大体上是浪漫主义或带有浓厚浪漫主义色彩的,而多数触及时事的讽喻诗却乏味说教,把这样的诗人称为现实主义者,很可能会模糊文学创作的庐山真面目。晚唐诗人聂夷中的《伤田家》是千古流传的名篇。"二月卖新丝,五月粜新谷,医得眼前疮,剜却心头肉。我愿君王心,化作光明烛,不照绮罗筵,只照逃亡屋。"这就是所谓晚唐现实主义诗歌的代表作。可是,"我愿君心化光烛"这样的艺术想像和'伤'田家的感伤调子,恐怕更接近浪漫主义吧。试想,如果没有第五、六两句的想像,这首诗岂不太平实了吗?说不定也就留传不下来了。晚唐的于濆、曹邺和刘驾几个人形成了一个小小现实主义流派,这是我们后来的说法,他们自己当初并没有这样标榜。我们只知道,于濆的目标是"患当时作诗者拘束声律而入轻浮,故作古风三十篇以矫弊俗"。他们几个人抵制了当时'嘲云弄月,刻翠粘红'的华靡习气,建立起富有比兴的、朴质平易的诗风,如此而已。他们所注意的,只是诗的题材和艺术风格,而不是创作方法。我们没有理由把这样的诗风描述成现实主义。

在新诗这块领域里,我们通常说下面这些诗人的作品为现实主义的代表作:蒋光慈的诗集《哀中国》、《乡情》,郭沫若的诗集《恢复》、《战声》、《蜩螗》,殷夫 1929 年以后的诗,中国诗歌会的《新诗歌》,艾青抗战以后的诗,臧克家、田间的诗等等。蒋光慈的《哀中国》较之他的《新梦》,现实内容自然多了一些,因为他这时已从苏联回到国内;《乡情》还有对农村大革命的直接叙述,

他的诗中的叙事性成分有所增加。但是,蒋光慈诗歌的基调,我们从新"梦"、"哀"中国,乡"情"、"哭诉"等等这些标题,以及从他每篇诗的结尾都要直抒怀抱,表白自己,都可以明显看出他的诗的基调是浪漫主义的。郭沫若说蒋光慈兼有北方人的体魄和南方人的气质,他的气质是冲动的,抑郁的,浪漫的。从《恢复》等几个集子看,应该说郭沫若的诗失去了内在的激情和活力,产生《女神》的那种内心"郁结"似乎消失了,诗的激情往往来自时代的要求和理智上要呼喊的愿望,这样一来,郭诗中的叙事性成分和议论增加了。于是,人们说这是现实主义,然后又说现实主义不适合郭沫若的艺术个性,因为郭沫若只会"浪漫",不会"现实"。假如说一个诗人失去了内在的激情和活力,消失了内心的郁结的时候,他就从浪漫主义转到现实主义,那么,在这里现实主义的概念只能是在诗中堆砌一些政治事件和枯燥的说教,而不是文学潮流或创作方法。因此,严格说来,我们恐怕只能批评郭沫若的这些诗有种种缺点,而不能随便贴上什么现实主义标签。殷夫诗的基调,无论是低徊的感伤,还是高昂的抒情和政治鼓动,都是主情的,他自己在《孩儿塔》的《题记》里讲得很清楚,他的生命是一串正负感情的搏斗。不能因为他的诗触及到那个年代革命斗争的一些事件,就成了什么现实主义。拜伦、雪莱的诗,普希金的诗,不也往往触及到政治事件吗?中国诗歌会要"捉住现实",他们的诗中叙述了一些现实故事,但这并不等于现实主义。蒲风的《茫茫夜》是中国诗歌会的代表作,这首诗对情感和氛围的一唱三叹的渲染,母亲与儿子在对话,儿子却没有出场,从这些表现手法看,恐怕说它是浪漫主义更确切吧。中国诗歌会那些立足于鼓舞斗志、鼓动革命的诗歌,更不能叫现实主义。如果作一些比较,我们会发现,中国诗歌会的创作,有些类似于 19 世纪英国宪章派的诗歌;而宪章派的工人歌手很熟悉的是拜伦和雪莱的政治诗。因此,无论从哪个角度看,都无法阐明

中国诗歌会是现实主义的。艾青被一些同志称作现实主义大家,可是,他早期的诗有很浓的象征主义、超现实主义味道,写《大堰河》的时候,也还有两个艾青:一个是贫苦农妇大堰河的儿子,另一个是塞纳河畔的耽美的艺术家。艾青从巴黎带回祖国的"芦笛",是阿波里内尔的超现实主义。《北方》所写的"悲哀的北方",是他心目中的北方,《大堰河》的特点是以情取胜。叙事诗《他死在第二次》中的战士,有那么多的感伤,恐怕与现实中的战士有相当距离吧。《火把》有很明确的主题,但整个诗的构成,还是想像的。艾青诗最大的特点,是他的忧郁,很深的忧伤。总之,大致上说,艾青诗有象征主义的意象,深沉的忧郁的浪漫主义情愫,以及常常作为诗中铺垫的客观描绘。如果仅凭了最后一点就断言他的诗是现实主义,那与艾青的实际相差太远了,而且根本上未触及艾青诗最内核的东西。臧克家的诗集中比较好一些的,是早期的《烙印》、《罪恶的黑手》和后来的《泥土之歌》。应该说克家最成功的诗,是写对生活的感受,对生活的体味和对生活的态度。而那些连他自己后来也不大喜欢的诗,倒是真正地写了现实本身,个人的内心感受相对少了。这又是一个例子,说明现实主义这个东西,只会给诗带来危机,真正的诗与现实主义很难共存。田间最好的诗,是那些政治鼓动诗,其中有激动人心的鼓点般的节奏,而他另外一些诗的最大毛病,恐怕也就在于写得太实了,问题也就出在田间想要写现实主义的诗。

二、浪漫的与古典的

假如说"诗歌中没有现实主义"这个看法符合中外古今诗歌的实际,马上就会出来另外一个问题:诗歌上有没有文学艺术通常都有的两个主要的潮流或倾向呢?回答是肯定的。歌德用浪漫的与古典的来描述这两个潮流,他说古典的是健康的,浪漫的

是病态的。歌德和席勒合作的10年(1794—1805年)在德国文学史上被称为古典时期。他们接受了温克尔曼用以概括希腊艺术特点的"高贵的单纯和宁静的伟大"的看法,把希腊艺术作为典范。而那时的德国浪漫派则标榜要创造一种新的文艺,继承了狂飙突进运动崇尚情感,不受理性约束的方面。席勒用素朴的诗与感伤的诗来描述诗歌中的两个主要潮流。他说:"诗人或则就是自然,或则追寻自然,二者必居其一。前者使他成为素朴的诗人,后者使他成为感伤的诗人。"这个话很清楚地说明,席勒认为素朴的诗与感伤的诗的区别,并不在于其中是否有"自然",而在于对"自然"的不同态度。席勒是在文学方面较早运用"现实主义"这个名词的:"如果现实主义者在他的政治倾向上把目的定在幸福上面,这就须使人民的道德(精神)方面的独立性有所牺牲;理想主义者则处在幸福的危机,把自由看作他的目的。"席勒把"现实主义者"看作"理想主义者"的对立,在这里现实主义的意思是世俗的,席勒绝没有想拿来描述一种文学潮流或方法。所以,尽管他阐述了现实主义与理想主义的对立,而用来表述文学潮流和方法的语言仍然是:素朴的诗与感伤的诗。这个情况是很值得我们讨论创作方法时注意的。按照歌德的说明,我们知道:素朴的与感伤的,也就是古典的与浪漫的,他有时也说希腊的与浪漫的。总之,都是同义词。

黑格尔把艺术分成三种类型:象征型、古典型和浪漫型。他说,就无限精神的伸展来说,浪漫艺术处于艺术的最高的发展阶段,但就艺术的内容与形式一致来说,古典艺术是最完美的艺术。黑格尔的意见与歌德、席勒的意见未必有什么大的差异。在我们这里所讨论的问题上,重要的是,他没有讲有什么现实主义。

代表欧美新批评派最高成就的一本理论书是《文学理论》。著者韦勒克和沃伦在分析"现代文学史中各主要时期"的"时期术语"或"类型术语"时,提到了这样一些术语:文艺复兴、古典主

义、浪漫主义、象征主义，以及巴罗克艺术风格，而没有提及现实主义。这就是说，作者不认为现代文学史上存在过现实主义。《文学理论》的作者认为，由史诗的混合式叙述模式发展出两种方法：一种可称浪漫的嘲讽式，另一种相反的方法是"客观的"。他们在这里是拿浪漫的与客观的相对照。韦勒克和沃伦说，福楼拜、莫泊桑和亨利·詹姆斯是为这个客观的方法作辩护或作解释的。值得注意的是，詹姆斯的长处是描写心理生活，而意识流是客观性小说的一个有特色的专门性技巧。心理生活和意识流，显然不属于现实主义范畴内，但又确是客观的，而非浪漫的嘲讽式。看来，还是客观的与浪漫的对举比现实主义与浪漫主义的对举更符合文学的实际。"客观的"方法这个概念要比现实主义的含义丰富，尤其能准确揭示某些类型创作的实际特征。韦勒克和沃伦在阐述"文学评价"这个问题时，拿新古典主义与浪漫主义对举，他们用以表现文学史上的两种审美标准的概念是：文艺复兴与巴罗克。

关于中国古典诗歌里的两个主要潮流或倾向，传统的说法是唐诗和宋诗。唐诗的特点是吟咏性情，以诗为诗；宋诗多议论，尚理不尚情，以文为诗，俚俗而不典雅。所谓诗分唐、宋，绝不只是朝代之别，也不只是风格问题。朱自清曾言唐诗吟咏性情，宋诗多刻画，这明显是就创作方法来说的。钱钟书所谓唐诗、宋诗乃体态性分之殊，天下有两种人，斯分两种诗，人的禀性，各有偏至，也很接近于席勒所说"诗人或则就是自然，或则追寻自然"，是说一个诗人趋向某种创作方法，与他的气质有内在关系。如果我们把中国古典诗歌中的唐、宋诗与欧美文学中的浪漫主义、新古典主义作些比较，立刻就可以把它们沟通起来。大体上说，唐诗是浪漫主义的，宋诗是新古典主义的。但我们不能说宋诗是现实主义的。现实主义概括不了宋诗的特征。鲁迅在诗歌上是一个浪漫主义者，他站在唐诗一边，他说："我以为一

切好诗,到唐已经做完。”毛泽东在诗歌上也是个浪漫主义者,他所说革命现实主义与革命浪漫主义的结合,侧重点在革命浪漫主义,这只要看看 1958 年的浪漫主义民歌运动和《红旗歌谣》,就懂得了。他认为诗要用形象思维,不能如散文那样直说。毛泽东很喜欢李白,却不大喜欢杜甫,说杜甫的诗是政治诗。他甚至说被我们奉为现实主义诗歌渊源的《诗经》多数没有诗味。在比、兴、赋三者之中,他强调比、兴,比、兴是想像的和象征的,赋是叙述的和刻画的。从毛泽东的论述,我们可以看出唐诗与浪漫主义的内在相通。陈毅的诗,刻画和说理不少,有以文为诗的倾向,属于宋诗派,所以毛泽东的评价并不是太高。闻一多说诗到北宋已经一切都具备了,以后只是重复,这个观点,与钱钟书所说自宋以来所作,皆不能出唐宋之范围,在实质上是相通的。美国批评家艾略特在《什么是古典主义》等论文中,认为 20 世纪以来的文学有新古典主义趋向。袁可嘉在 20 世纪 40 年代的一批诗论中,一再阐述过现代主义是心的成熟,生命的成熟,感情的成熟和艺术的成熟。他认为这一切正好是对浪漫主义的泛情主义的反叛。他自然认为现代主义在总体上属于新古典主义潮流。我们也一再感到,现代主义的知性,《荒原》的典故,好些现代派诗的博奥,散文化倾向,诗中的刻画和肌理等等,都是与宋诗相通的。当然,宋诗的时代很早很早了,但作为一种诗歌潮流和倾向假如放到世界诗歌潮流中去看,它是与广义的古典主义相通的。

如上所述,关于诗歌中的两个主要潮流或倾向,有种种表述:古典的与浪漫的,希腊的与浪漫的,素朴的诗与感伤的诗,古典型与浪漫型,客观的与浪漫的嘲讽式,新古典主义与浪漫主义,巴罗克与文艺复兴,宋诗与唐诗。这些不同的表述,其实质完全相同,一言以蔽之:古典的与浪漫的。可从以下几方面对诗歌史上的两个主潮或倾向作些描述:浪漫的是主情的,古典的是经验的;浪漫的是理想的,古典的是悲剧意识的;浪漫的是性灵

的，古典的是历史和哲学的；浪漫的是主观的，古典是客观的，局外人的；浪漫的是单纯的，古典的是戏剧化的。

三、现实主义：诗歌的迷惘和困惑

现在，我们来追溯一下“现实主义”是怎样和在怎样的含义上被提出来的。现实主义这个名词，在哲学上从中世纪起就经常出现。但是，在19世纪，被尊为批判现实主义大师的司汤达、巴尔扎克、狄更斯、萨克雷和果戈里，都不曾用现实主义来标明他们的文学。大致说来，在19世纪20年代以前，欧洲的文艺批评家们不曾使用现实主义这个名词。1826年有一位法国作家在《法兰西信使》上发表文章说：“目前有一种主张，每天都在赢得它的地位，那就是：忠实摹仿的对象，不是伟大的艺术作品，而是自然所提供的原来事物。如果把这种学说称为现实主义，将是很恰当的。有许多迹象表明，现实主义乃是19世纪的文学，即当代文学。”很显然，这里所说的现实主义所表达的是对古典主义的不满，是一种文学主张。1833年法国作家加斯塔夫·布朗契使用现实主义一词，其含义是指历史小说中关于服装式样和风俗习尚的详细描写，意思与地方色彩和细节描写很相似，而不指文学潮流或倾向。1850年法国小说家桑弗洛里则以现实主义一词来标明那描写当前现实的文学，现实主义在这里是与历史小说相区别的。1856年福楼拜发表名作《包法利夫人》，这时候，现实主义一词在巴黎逐渐流行，文学史家们称之为现实主义在法国的胜利，福楼拜却说：“大家都同意称为‘现实主义’的一切东西，都与我毫不相干，尽管他们要把我看成一个现实主义的主教。……自然主义者所追求的一切都是我所鄙视的，我所苦心经营的一切也是他们漠不关心的。在我看来，技巧的细节，地方的资料以及事物的历史精确方面，都是次要的，我所到处寻

求的只是美。”1857 年桑弗洛里出版散文集《现实主义》,杜朗忒主编一个寿命不长的刊物也叫《现实主义》。他们两人共同主张艺术应给予现实世界以忠实的再现,应通过仔细观察和精确分析,来研究当代生活习惯。马克思主义经典作家也许考虑到这样一些关于现实主义的意见,尤其是考虑到比如说关于服装式样和风俗习尚的详细描写,和通过仔细观察、精确分析来研究当代的生活习惯,以及那个时代小说创作向自然主义演变的趋向,恩格斯因此提出了:“现实主义的意思是除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物。”恩格斯不是要给现实主义下定义,他的目标在于,从无产阶级革命斗争的要求出发,对文学表达一些期待。恩格斯无意从两种文学潮流或倾向的对照去阐述现实主义,他在这里没有文学史的意识。

把现实主义与浪漫主义相对照而作为文学上的两个主要潮流或倾向而首次提出的,是高尔基。他在《我怎样学习写作》一文中说:“对于人类和人类生活的各种情况作真实的赤裸裸地描写的,谓之现实主义。”但他同时又说明,浪漫主义的定义还没有制定出来。在两个相互对照的术语中,既然有一个还说不清楚,那另一个显然是很难确切的。而且,高尔基也没有说明现实主义和浪漫主义的提法与西方文论里古典的与浪漫的等提法之间的关系,自然就更没有阐述他为什么要这样讲而不那样讲的理由。可是,高尔基的并非绝对真理的意见,对于苏联文学和中国文学来说,则是纲领性和指导性的。于是,批评家、理论家们感到有必要阐述高尔基的意见在世界文论史上的渊源和地位。朱光潜的《西方美学史》是一本力作,但也就是这本书轻而易举地断言古典主义即现实主义。朱光潜说,歌德的古典主义在实质上近于现实主义,他说席勒的素朴诗就是古典主义的诗,也就是现实主义的诗。他说浪漫主义与古典主义的争执在实质上就是浪漫主义与现实主义的争执,因为古典主义作为创作方法来说,

在实质上就是现实主义。伍蠡甫的《欧洲文论简史》在体例安排上,“有助于理解古典的与浪漫的或素朴的与感伤的批评概念在欧洲文论中所起的重大作用”,但他也认为古典的亦即现实主义,同样地,伍蠡甫也缺乏论证,大概他是沿用朱光潜的说法吧。我认为,这样地不经过充分阐述就试图把高尔基的论点与西方文论沟通,看来是太简单了。这样不仅不利于阐明不同的概念,还可能混淆不同的概念,掩盖不同概念的不同实质。高尔基的现实主义概念与歌德的古典的或席勒的素朴的诗之间,明显很不相同。歌德说古典的是健康的,浪漫的是病态的,显然不是从文学是否真实地反映或描写现实的角度来谈问题的;而席勒说素朴的诗人本身就是自然,感伤的诗人追寻自然,则显然认为二者的基础皆是自然,并没有否定感伤的诗与现实的联系。但也不能说素朴的诗就是现实主义的诗。因为席勒所说的自然是广义的,包括外在的社会现实和内在的人的本性。席勒写《素朴的诗与感伤的诗》这篇论文的目的,在于与歌德商榷。歌德主张采取从客观世界出发的原则,认为只有这种方法才可取。但是席勒却用完全主观的方法去写作,认为只有他的方法才是正确的。为了针对歌德来为自己辩护,席勒写了这篇论文,他想证明歌德违反了自己的意志,其实是浪漫的。所以,歌德的倾向在古典的,席勒则倾向于感伤的诗。

无论如何,现实主义这个概念对于诗歌来说是相当迷惘,相当困惑的。美学家朱光潜在撰写《西方美学史》的过程中,想必感触是很深的。他看到席勒是如何与歌德争论的,他看到了席勒的历史意识:古今不同,古今文学的性质也就不能强求一致;素朴的诗虽以完善见长,但近代诗能表现无限,产生崇高感,却也非素朴诗所能赶上。朱光潜看到黑格尔关于艺术发展的总概念——艺术愈向前发展,物质的因素就逐渐下降,精神的因素就逐渐上升。朱光潜看到像别林斯基这样天才的批评家,在他活

动的早期,过分轻视了艺术的主观性,而片面强调艺术的客观性,片面强调了现实主义;但是,他在晚年发展出带有浪漫主义色彩的美学思想,提出了“情致”说。歌德偏爱古典的,可是照席勒看,他仍有很多浪漫因素。席勒着重素朴诗,但他看到感伤诗的发展是历史的趋势。黑格尔认为艺术史发展的总轮廓是精神逐步溢出物质。别林斯基理论观点演变的粗线条是从倡导客观性、现实主义,到提出“情致”说,倾向于浪漫主义和主观性。别林斯基后来说,果戈里“最大的成功和跃进在于《死魂灵》里到处渗透着他的主观性”,缺乏主观性的作品“对于我们的时代就是死的”,主观性是“一切真正诗的生命”。朱光潜在《西方美学史》中,批评了那种片面强调现实主义的倾向和在许多历来公认为浪漫主义的作家和作品上都贴上现实主义标签的现象。朱光潜这部著作是以阐述现实主义与浪漫主义相结合为结束的。“两结合”这个口号是毛泽东在 1958 年提出的,毛泽东的喜好显然在浪漫主义一边。朱光潜接过这个口号,而且作为下半部文学史的贯穿线索之一,就是因为,他的倾向也在浪漫主义一边。或者说得更接近于我们所讨论的中心问题一点,即朱光潜看到了现实主义带来的困惑和迷惘。他的根底是诗,《诗论》是他所喜爱的代表作,他很容易地感觉到现实主义的困惑。毛泽东也是位诗人,他的“两结合”观念里也分明包含着对现实主义的困惑和迷惘。中国古训诗言志,诗的本质是抒情的,诗是从外到内的,诗所塑造的人物形象是抒情主人公自己。按照黑格尔的说法,抒情诗以描写个人内心生活,抒发个人感情为主,它是个别主体的自我表现,重点不在当时的对象,而在发生情感的灵魂,稍纵即逝的情调,内心的欢呼,谑浪笑傲,怅惘愁怨和哀叹,零星的飘忽的感想,等等。这种杂多状态当然有“整一性”,并凝聚于一个具体定性的心情和情境。如果把诗写成现实主义的了,那么,诗言志以及黑格尔所说的这一切都消失了,那也就没有诗

了，也许就如闻一多所说，诗变成了小说和戏剧。

从中国新诗的发展，我们可以明显看到现实主义对于诗的困惑。我认为，现代主义诗歌所扬弃的，一方面是浪漫主义，浪漫主义那种甜得腻味的比喻和感情泛滥；另一方面则是所谓现实主义。20 世纪 40 年代有一群年轻诗人在上海提倡“现代诗”，他们一方面反对泛情主义，另一方面反对粘滞浮浅的写实，反对以“口号的现实”为满足，反对停留在“新闻主义式”的革命故事，“贫困无力”的叙述方式，与“蛇足似的教训”。40 年代还有一个“七月”诗派，他们的诗甚至于可以被某些学者称为现实主义，可他们却强调主观性。绿原在“七月”派诗选的序言里说：诗的主人公正是诗人自己，诗人自己的性格在诗中必须坚定如磐石，弹跃如心脏，一切客观素材都必须以此为基础，以此为转机，而后化为诗。绿原认为诗是诗人对客观世界的主观抒情，排斥了主观抒情，也就排斥了诗。事实上，也正因为冲破了流行的现实主义，诗才向前发展了。“七月”诗派的理论家，也强调现实主义，但那含义和目标是反对行政过分干预创作；对于文学创作来说，他们强调的是主观性。40 年代的“七月”诗派和“现代诗”派，他们之间在某些问题上是有分歧的，但似乎都感觉到了诗的本质与所谓现实主义之间，是有很大的距离的。让我们把眼光放开阔一点，从世界上来说，后来出现的超现实主义、心理现实主义、魔幻现实主义，等等，似乎都在说明现实主义这个概念有毛病。因为任何创作，都是主体对客体的反映，哪一种创作不是对现实的或直接或曲折的反映呢？

好些具有权威性的著作都认为：客观性是现实主义的第一个特征。但是很显然，像意识流、深层心理活动等，当然都具有客观的性质，但却不是现实主义的。而像“七月”诗派那样，他们一再强调现实主义，但他们的诗却是主观的。自从 1928 年倡导“无产阶级革命文学”以来，我国文坛上所谓现实主义诗歌，恐怕

只好说大体上都是些浪漫主义作品。郭沫若自《恢复》以后的诗，蒋光慈、殷夫、蒲风、田间、鲁藜等诗人的诗，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以后的诗，如《王贵与李香香》、《漳河水》，歌剧《白毛女》，开国以后郭小川、贺敬之、闻捷等的诗，不少评论都说是现实主义的，实际上都是理想的、主观的、浪漫的。倒是那些离现实政治远一点的诗，带有明显的客观性，如新月诗派的客观抒情诗。20 世纪 30 年代一部分“现代”诗人，在创作中追求情绪客观化，抒情非个人化，小说戏剧化和戏剧独白体。他们看来是站在现实主义的对立面，但也触及了现实，诗作具有客观性。冯至在 40 年代写的《十四行集》，是沉思的哲理的诗，它使一片风成形，一摊水定型，使情绪客观化。新月派、“现代”派、冯至的《十四行集》以及 40 年代的“现代诗”派，他们的诗力求情绪客观化，但在阶级斗争严酷的年代，声音柔弱。我们可以大胆说一句：自 1928 年以来，无论标榜什么，新诗的主潮实际上是浪漫主义。1978 年前后，这种局面、产生了转机，一股新诗潮起来了。新诗潮对半个世纪以来中国的新诗的浪漫主义主潮，显然地带有逆反倾向。但假如说这种诗是现实主义的，它又那么晦涩朦胧，充满着费解的哲理和飘忽的情思，甚至还有神秘的象征；假如说它不是现实主义，它又分明地触及时世。新诗潮自然更不是浪漫主义的，因为的的确确，它没有怎样表现理想，也非强调主情。这又是一个困扰：把浪漫主义和现实主义作为诗歌的两个潮流并用以阐述诗歌现象，是很困难的。应该说，新诗潮是客观的诗，诗人们经验地和实际地看待自己，但它是从外部世界往内心深处走的，它希望客观冷峻地抒发对现实世界的哲学和历史的情思。把这股现代诗潮放在世界诗歌潮流的背景上看，我认为它是一种新的古典主义。这股诗歌潮流兴起才不过几年历史，其利弊得失及其发展，还有待深入研究。

(原载《贵州社会科学》1987 年第 2 期)

重构诗歌批评话语

我常常在理论、批评与文学史研究三者之间徘徊，本书的书名《现代诗的情感与形式》就是徘徊的结果。看起来这是一本理论著作，但其中的内容多数都是文学史研究性质的，而在文笔和写法上，尤其是在与当代诗坛脉络的连结上，我却取了批评的姿态。就我此刻的心态和愿望来说，我更希望做一个批评家，希望有更多的时间关注当代中西方的文学理论和文学批评的动向和新成果，更多地关注当代诗歌及其走向，从而把现代与当代连结起来，把理论与批评内在地结合起来。

为此，我想借此机会谈谈重构诗歌批评话语的问题。这是一个敏感、复杂，而且是一个动态性的问题，我希望我的不成熟的想法能得到各方的指教。

我们现在所面临的时间长河，既是人类纪元开始以来，2000年快要临近的时候，也是20世纪快要结束的时候。几千年来，人类创造了辉煌的诗歌传统；一个世纪以来，尤其是20世纪中叶以来，诗歌观念和批评话语都有了根本性的变化，而且更多元了。在这个时候，如何重新阅读诗歌传统，如何重构诗歌批评话语，的确是个很重要的课题。而为重新阅读诗歌传统，尤其是现代诗的传统，就有必要重构诗歌批评话语。我曾经在一次接受采访时谈过，人类所创造的文学传统，它的文本，就好比有深厚埋藏的石油油田，要想打开它，就得有高技术、新技术。现在我

再补充一句,这个高、新技术不是现成的,随手拿来即可运用,而是重构的,得要经过选择、思考、验证等等过程,批判、吸取和重构是同时进行的。

在说到批评话语的重构时,对于批评的观念也有必要澄清一下。如果有谁以为,理论家制造理论,批评家解释作品,批评家的任务只是把理论家制造的模式、概念、术语拿过来,用以解释作品,我想这是文学批评的危险和误区,甚至可以说是当代文学批评的险症。文学批评只能从文学作品出发,在对于文学作品的感悟之上建立起批评家的解释或评价构架。尤其是,如果把理论当作框框,拿它去框作品,从而作出一些牵强附会的演绎或解释或评价,恐怕会离作品的实际太远。批评家是要从理论家那里接受理论,但要避免盲目性,要加以分析和思考,要根据人类的文学创作活动和文本,来检验这种理论的真理性。闻一多曾经说过,对于文学批评来说,看理论宜粗,看作品要细,功夫要花在作品本身。这句话可能多少含有一点轻视理论的意味,但也提醒了批评家的着重点所在,以及理论在批评中如何转化为真正的启示或暗示。

顺便提及,真正的文学理论,它的观念、模式和概念等等,自然要渊源于它之前的理论积累,但最重要的,它是产生于一定时代的文学创作实践和文学风气,它一定是在具体的作品之上产生的;要理解它的真切含义,须臾也不可离开特定时代的作品和创作风气。而一旦游离了它所由产生的时代和作品,它就成为无根的漂浮物,成了不知所指的能指,真正地成了一堆语言文字的游戏。我认为,当我们面临各种各样的理论并因此眼花缭乱的时候,尤其是这些理论看上去是那样深奥深刻和聪明的时候,我们确有一个避免囫囵吞枣的问题,避免教条主义习气,避免书呆子习气,避免食古不化,尤其要避免拿一种似是而非的理论文字游戏去唬人。面对唬人的理论思维和唬人的理论家,我想我

们确是可以提出"什么是知识"这个古老的问题。

据认为,1917 年是 20 世纪文学理论发生重大转折的时期,在这一年里,俄国理论家谢洛夫斯基发表了开创性论文《作为技巧的艺术》。自那时起,特别是 60 年代以来,各种文学理论大量涌现,文学、阅读、批评等词的内涵都发生了深刻变化。从文论流派来说,有心理批评、新批评、神话与原型批评、形式主义批评、结构主义批评、语言学和人类学批评、叙事学、消解式批评、阐释学、接受美学等等。从广阔一些的文化思潮说,有现代主义和后现代主义。而从人文社会哲学思潮说,在西方世界,前些年的热点是西方马克思主义、女权主义和解构主义。现在来看,据认为是解构主义、新历史主义和后殖民主义。所有这些文化思潮和理论流派,都从各自的角度加深了我们对于文化、文学和诗歌的理解,改变了我们的观念和方法,是一股又一股改革开放的春风。我认为,在我们探讨如何重构诗歌批评话语的时候,所有这些理论,再加上传统里仍然富于生命力的理论在内,就构成了重构的基础。诗歌批评假如想建构 20 世纪末的批评话语,那只能建立在这里所取得的成果之上。

从诗的走向来说,在从浪漫主义传统向现代主义传统转变的过程中,诗歌本身主要发生了三个重要变化:从主情抒情到反对感伤,放逐抒情;从生活的逻辑到艺术的秩序;从比兴到刻划。对于这样一些理论性的概括,理论性的结论,诗歌批评是否可以简单拿过来作为批评话语呢?是否可以作为现代诗的批评标准呢?我想我们只能取一种辩证的分析态度。

诗从言志抒怀而酿成矫情感伤和感情泛滥的流弊,节制感情以至放逐抒情不妨可以作为拯救诗的一个途径。面对一些轻飘飘的抒情,诗的确要强调思考性、知性和智慧。然而诗的动因和效果,永远都是感情的,它产生时的第一推动力和它对于读者的作用,永远都应该是感情的。同样,放逐抒情绝不排斥真实的

激情。正相反，诗歌批评永远也不会认可那些缺乏真实感情的作品，例如那些很容易就创作出来的格言诗、流行诗、哲理诗等等。诗歌批评的困难，恰好就正在于要泾渭分明地区别放逐抒情与无感不觉这两种完全不可同日而语的诗，同时又要独具慧眼地看到，在放逐抒情诗的底层的下面，那深深埋藏的真情实感。

诗从宣泄到构想，从生活逻辑到艺术秩序，要求诗人用智慧创造性地给读者布置一种美的经验，要求适当而又充分地打破常规性、合理性和习惯性，从而把现实空间转化成艺术空间，强调并突出了诗的想像性。诗歌批评在这里的困难，是如何区别真正属于艺术创造的想像与随心所欲的胡来，以及想像与生活之间在深处的连结点。否则，一种随意胡来的风气可能会给诗带来混乱。

从"借物"抒情到"体物"，从写意到观察，从空灵到刻划，确是给诗带来了新的可能性。然而这决不是向"写实"转移，看起来是外观，其实是内指的。诗歌批评在这里的困难在于，如何把体验很深的内指性观察刻划，与那些纯粹外部的、繁琐的、意味甚少的刻划区别开来。同时，如何找到传统的诗味与现代的诗味的连接点，在空灵与祖露之间求得一种现代平衡，在东西方诗传统之间求得一种辩证的取舍，对于建构诗的批评话语，是很重要的。

继现代主义之后，在一派后现代主义文化氛围中，一些新的诗歌理论被提了出来，或者说对于诗的新走向提出了一些理论见解：新超现实主义，诗歌语言的由意指转到原指，建立在认为文本的中心声音已经瓦解基础上的反主题、写句子的创作方式，以及寻找精神家园，指向生存的写诗态度等。

当代的新超现实主义，区别于 20 世纪 30 年代艾吕雅等人的法国的超现实主义，它渴望突破主观与客观、欲望与现实之间

的界限，渴望实现"白日的自我"与"梦境的自我"的交汇，意识与无意识的混合，心理现实和外在现实的叠加。这种创作方法将梦幻和现实构成重叠的视觉画面，形成诗的深层意象，同时，还可以将感性、神秘主义与梦幻意识结合在一起，将有机的隐喻汇入诗中，从而产生一种新鲜的张力。在这些方面，新超现实主义都给诗带来了一些新的可能性，然而，却为诗的读解造成更多的困难，几乎使得对诗作出价值判断成为不可能，因为很难在这里区别开诗歌世界的有序与无序：梦幻是无序的，而诗永远都要求有序。

诗人的目光从社会转向诗本身，转向语言之谜这个根本性的问题，诗创作从"意指"（词语在语境中的意义）转向"原指"（词语的字面意义）。词语的复活有利于语言的陌生化，在创作中表现为选用新鲜的、不落俗套的、甚至是不合规范的语言来取代陈词滥调，使语言变得陌生，成为审美对象。从而使那些习以为常的反应萌发了新意，使客观事物更容易"察觉"。在这个意义上，可以说诗人的思维就是运用语词内涵的思维，并且赋予内涵以新鲜的独特性。这些诗人最主要的关心之点，是直接面对或体验语言本身。他们认为诗人不是透过词语去看，而是看着词语。语言不是透明的，不是空白，它本身有各种意义层次。但是，这里的困难在于：如何区别随意胡来的语言变形（甚至文理不通）与为了更深刻、更全面地把握经验而做的对语言规范的系统变形。同时，诗歌语言的由所指转向能指，也需要严格检讨。据认为，语言和现实的关系这一传统的哲学问题，原来是两种语言之间形成的张力：即现实的语言和语言的语言。"词的诗学"不关心文本所表现的客观世界，而是研究"语言信息场"内语言的诗学功能，它忽略诗歌语言的"所指"即内容，而注重"能指"即语言本身或语言形式，注重读者阅读反应的"统一性"，而不是诗的客观性和真实性。这样求之甚深的理论当然富于启发性，然而它

也可能从根本上消解了诗的任何功能，而把诗变成一堆文字游戏，读者阅读反应的"统一性"也未必就能建立起来。

诗人从主题创作到把句子当作诗歌写作的尺度，这是一个很大的甚至是根本性的变化。诗人不再炫耀华而不实的抒情，而是希望把读者卷入一个充满细节、辞藻、意识和目光的漩涡之中。诗人要使写作的瞬间成为文本的一部分，具有新鲜的瞬间性和模糊性的大胆的拼贴画形式成了他们的绝招，"胚胎组织间的错误连接"成了一种作诗技巧。尽管诗里时而出现的关于阅读和诗的评论性文字形成了一个重要的次文本，尽管诗人常在句子的层次上穿针引线，尽管他们说并没有消除意义，而只是对功利主义和实在论关于意义的各种观点的权威性提出驳斥、尽管这样，这种反主题创作的意图仍然动摇了诗创作的根基，可以说改变了人类关于创作的概念，和关于文本意义的概念。他们这样做的原因，从诗本身来说，是试图以一种反叛和越轨的诗歌实践，去结束坚持"清晰"写作的惟一合法性而造成的"经验的单调化"，是试图抑制并质疑"诗求纯声"的写作技巧，是要抑制并质问表达和使用的标准化，是要嘲笑主流诗的种种武断。从更大的哲学潮流来说，这种反主题创作方式，是由于解构主义的启发。消解方法的要害，是认为一切文本意义的不确定性。德里达解构主义的整个中心课题，正是要对于文本具有中心声音的思想观念提出质疑，并表明它是语言上的错误观念，是武断地取消或藏匿对立面的种种可能性和不一致性。这些看法当然是深刻的和富于启示性的，对于重构诗歌批评话语有着正面的意义；但同时也应看到，任何文本从理论上说固然都有着相互对立的两种声音，固然往往是一种声音掩盖或压抑着另一种声音，但二者往往有轻重主次的区别，对于不同的时空或不同的作者、读者，更是如此。因此，一个文本里两种声音之间所构成的辩证存在，并不就一定构成对于中心声音的瓦解和颠覆。也正因为如

此,任何文本相对说来,仍然是有中心声音或主题的。而如果处于深层的声音一旦响起来并从而颠覆了表层显豁的声音,那只是这深层的声音成了中心的声音,相对主题仍然是存在的。解构主义的功绩在于把绝对的东西相对化,从而使我们辩证地看待绝对的东西,但它却同时又把相对变成了绝对,因而转化成了相对主义。更何况反主题创作的意图在它的作者们那里也往往得不到彻底的贯彻:一方面他们在忠实于创作的瞬间性的同时,又服从于一个前在的结构;另一方面,他们在邀请读者在意义建构中成为作者的合作人的同时,又通过把他们对自己的文本的自我解读纳入自己的写作,给作者/读者的合作规定了前提条件。所以,在这个问题上,我们既要有辩证的思想,也要从诗歌创作的实践出发,要慎重一些。

"非文化"的理论并非没有道理,人创造了辉煌的文化,同时也被它所编织、所创造。人创建了文化,同时也毁灭了一片澄明的真纯的"人之初"的净土。人被一种文化和网络所牵绕,他们只是以一副文化的面具和符号相互呈现,远离了本真的乐园。诗人希望在消解文化的过程中,使人和诗还原到本真的存在状态,呈现出一种非文化的原在,希望在习惯了一幅文化的世界之后,再去窥视一下非文化的动人风景。"非文化"指的是在诗歌创作过程中对于文化的淡化或消解,目的是要实现生命对于现实的直接的赤裸裸的观察,寻找生命自身在现实中的本真感觉,让生命本身直接体验现实。因为,文化对于诗人,往往成为创作中的盲点:一眼望去,诗人所见的都是前人所见所写的情景,诗人的心眼给前人限制得很偏狭,对于文化的敏感造成了对于现实的盲点,甚至于变成幻觉,影响附会等等。诗人完全沉没在文化的海洋里,可以使他丧失对于具体事物的感受性,对外界视而不见,生活在一种透明的隔离状态。然而,千万不可以误解,似乎诗人可以没有文化,可以不读书,似乎诗创作的繁荣可以建立

在一片文化沙漠之上。恰恰相反,诗人要"读书破万卷",才能"下笔如有神"。这里的关键是,经过生命之光的烛照,文化才可以转化成为诗。尤其关键的,是在创作过程中如何理智地剥离文化的牵绕而进入直接的生命观察,而写出来的诗又不至于是儿童诗或野人文盲的吟咏,文学创作永远不会从零开始,否则,历史就倒退了。作为消解文化的美学形态,"非崇高"希望带来感觉生命的通体的澄明和自由,实现人的还原和回归自身。"非崇高"的目的,是要克服诗歌创作中出现的与生命不相联属的矫情,挣脱美化自己的精神桎梏,反对制造出来的庄重典雅,以及故作的博学高深。我们在这里看到的是一片凡人的风景,潜意识,原欲,感情,情绪等,正所谓七情六欲,鸡零狗碎。而且还往往表现出对于文化的亵渎和自我嘲弄。这一切都给诗歌带来了新的可能性,但同时,真正的崇高也可能被"非"掉了,被亵渎和嘲弄掉了。显然这是很危险的。在创作与批评中,如何消解崇高化了的文化程式,而建立与生命同在的真实的崇高,不能不是重构批评话语的一个任务。作为消解文化的艺术方式,"非意象"不是说诗里不再有意象,而是说那意象的文化涵义被消解了,意象不再是一种历史和文化的积淀物,不再有深度或象征,意象之间不再构成智力空间,不再有张力场,因而阅读也不再是一种释义活动。这样,诗不再有背景和深度,不再有"意义",而只追求流动的语感、诗感、节奏感,追求一种更接近生命的自然的声音。总之,诗的非文化态度,无论是非崇高,还是非意象,都是要指向生存。但是,人的存在与人的意识的关系问题,是个很复杂的哲学问题,本真与文化,体验与深度等关系问题,都不是可以用简单的方式解决的。在诗歌批评中如何区别毫无意思的诗与"非文化"的成功创作,也是一个很困难的课题。同时,我们也可以换个角度,从寻找精神家园的角度来看这个问题。由于科学的发展,人对于自然和自身的认识有了质的突进,宗教在精

神生活中的作用淡化了,于是有人说"上帝死了"。也就是说人不再有灵魂。又由于解构主义的锋芒所向,有人发现文艺复兴以来所发现的理性的人被非理性消解了,也就是说"人"也死了。上帝死了,人也死了,人不再有灵魂和理性,他们不再有归宿,不再能认识存在的价值与意义,因此他们在这荒谬的困境中,要寻找精神的家园,这成了诗的最高使命,诗因此指向生存。这当然为诗开拓了新的可能性。但是,如果如存在主义哲学家海德格尔所说:"诗唤出了与可见的喧嚷的现实相对立的非现实的梦境的世界,在这世界里我们确信自己到了家。"如果我们要寻找的精神家园原来不过是逃避现实,那不仅太可怜了,而且过去的诗人早已如此,不必海德格尔先生的指教。如果如海德格尔所说的那样,诗是一种朴素的游戏,是语言的游戏,它无拘无束地创造出一个个意象的世界,并沉溺其中。如果这就是"诗意地居住",如果这就是"摆脱了物的奴役和重压的自由生活",那这等于是一种自欺欺人的自由。如果这种自由生活就是诗人的使命或宿命,那我们就不难从海子的卧轨自杀和顾城斧头劈了妻子而后上吊自尽的例子,看到这种理论的真理性了。

情感与形式以及二者的关系问题,是我们在进行诗歌批评、重新阅读诗歌传统、重构诗歌批评话语时所遇到的通常的和直接的也是最先出现的问题。康德以后的形式主义美学(与表现主义相对)以克莱夫·贝尔和罗杰·佛莱为代表,主张艺术作品的价值不在情感或者理智的内容上面,而在于线条、颜色、体积及它们的关系上。这些关系即线条、颜色的排列把秩序与多样性结合在一起,构成了"有意味的形式",激起我们的审美感情。巴恩斯曾经提过这样的问题:"我们如何才能捕捉、占有和把握情感,从而使情感内容不需要严格意义上的理解,即不用概念的方式便可理解,用一种普遍的形式便可呈现给我们的意识呢?"这种普遍的形式亦即艺术形式。苏珊·朗格提出,艺术表现的

是一种艺术家所认识到的人类普遍情感，一种关于情感的概念，是标志情感和其他主观经验产生、发展和消失过程的概念，是再现人类内心生活统一性、个别性和复杂性的概念。这种概念是艺术的抽象，抽象之后的抽象物仍然呈现为一个具体的形式，然而它的一切方面:形象、轮廓、节奏、色彩、运动等等都比未经抽象后的自然物包含了更多的内容与意味。这些经过抽象的概念，就是艺术形式的内涵，艺术正是将这些概念细腻而深刻地表现出来的符号手段。苏珊·朗格从抽象的意义上来界说"意味"，正如用"形象思维"来界说艺术，可以启示我们在更深的层次上来探讨形式美的原因和奥秘。这样，作为有机整体的艺术形象就成为一种情感符号，符号性的形式、符号的功能和符号的的意味，全部溶为一种经验，即溶成一种对美的知觉和对意味的直觉。苏珊·朗格认为，情感实际上就是一种集中、强化了的生命，是生命湍流中最突出的浪峰。她说情感即艺术形式的"意义"。她认为只有当在感觉基础上产生出来的直觉能力(她说生命本身就是感觉能力)发现观照对象与自身有着某种一致的时候，观照对象才可能包含着某种情感。同时，如果要使某种创造出来的符号激发人们的美感，就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式。而这种基本的生命形式恰恰就是人类精神活动与情感活动的深层次心理结构。

在情感与形式这个最通常却又很困扰我们的问题上，形式主义美学的确为诗歌批评带来启示或者开辟了一些新的方法，例如早在20世纪二、三十年代，闻一多就根据艺术是"有意味的形式"的理论，提出诗歌"纯粹形式"或"纯形"的理想；他关于新诗的音乐的美、绘画的美和建筑的美的格律理论，就是在这基础上提出来的。当代和当前的诗歌批评中，对于艺术形式和技巧的注意，当代先锋诗人甚至把诗创作的实验归结为形式、技巧和

语言的实验,都说明了康德以后形式主义美学所带来的深刻变化。我们甚至可以说,在 20 世纪,形式问题、语言问题已经大于主题问题,20 世纪文学主题的模糊化也受到了种种语言理论、形式理论的影响。然而,我们不可以也不能够把形式主义美学的种种理论论断直接地原本地引入诗歌批评话语。在这里存在着三个问题:第一,形式主义美学只是从形式的角度观察或分析艺术作品,并不否定形式的内涵,形式的意义,或形式的积淀,并没有抛弃关于内容与形式这对对立统一辩证法理论范畴。从这方面说,形式主义美学从形式的角度观察考察艺术问题,与传统的看法之间,并无鸿沟。例如,布封就曾说过:"写好同时就是感受好、想好和说好",同样,福楼拜也说过:"写好才是一切",显然带有"形式即内容"的倾向,当然是从形式的角度考察文学创作问题。而乔治·桑说只要"把你的心、脑聚集起来的情感和观念当作你的粮食,字句、你那样重视的形式就自动从你消化的东西里头流出来了",尽管带有"内容即形式"的倾向,但仍然是从内容与形式相统一的角度在思考,只是她取了"情感和观念"的角度就是了。这个事实说明,在情感与形式这个问题上,我们不妨可以在传统看法和形式主义美学理论的连结上,在康德和黑格尔的连结上,重构诗歌批评的话语。假如我们能从更高处或更深的地方看问题,我们就会不只看到它们的不同之处,而且看到相通之处,这一点,对于重构是更为重要的。对于诗歌或文学,不妨可以说:形式是完成了的内容,技巧则使得诗人从生活中看到第一次显露出来的东西。第二,苏珊·朗格只从生命与感觉能力的角度来界定情感,而忽略了艺术同时是一种社会人文现象,忽略了艺术产生和形成的社会原因,忽略了它的社会功能。苏珊·朗格的意见加深了我们对于情感的理解,但也同时使得对于情感的理解变得狭窄了。这些都是我们在重构诗歌批评话语时不能不看到的。第三,在谈情感与形式这个问题时,形式主

义美学理论所指的是艺术，主要是绘画、雕塑、音乐、舞蹈等；而当把形式主义美学理论运用于诗歌或文学，理论的创造者们则感到是一个难题。这里的原因，主要是因为诗或别的文学样式所用的材料是语言，而语言不同于颜色和线条。苏珊·朗格认为，语言只能大致地、粗糙地描绘想像的状态，而在传达永恒运动着的模式、内在经验的矛盾心理和错综复杂的情感，思想和印象，记忆和再记忆，先验和幻觉……的相互作用上面，则可悲地失败了。那么，她提出的补救办法是什么呢？她说，诗中的陈述不应该再是关于现实的陈述，语言在诗里已不再行使自己正常的职能，诗中的语言发生了根本的变化。在这里，语言充当了一种材料，用来进行某种虚构"经验"或往事的创造。诗人笔下的每一词语，都要使其超出词语本身的情感而另具情感内容。对于诗或文学的材料——语言的问题，一直在进行不间断的探讨，但无论在理论或创作实践上，都还在摸索之中，我们只能摸着石头过河，最终看来还不一定能过得去。文学是艺术的语言呢，还是语言的艺术，就一直在争论。语言固然有诸多困惑，诗人们为突破语言牢笼的可能性也作过很费苦心的探索，然而，这里不是没有极限的，而这极限正是来自语言本身。语言艺术毕竟不同于色彩和线条的艺术，因此，建立在音乐、美术、舞蹈之上的形式主义美学理论，不可能完全地或简单地照搬过来作为诗歌批评的话语或标准。闻一多年轻时候所提出的诗的格律理论中所说的"绘画的美"，幸好没有人能懂得他说的是什么意思，而一旦明白了他所想的是用汉字的象形功能来实现的任何不识汉字的人也能欣赏玩味的诗的绘画一般的美感，而且这想法来自艺术是"有意味的形式"的理论，那我们就可以深刻感到形式主义艺术理论与诗创作之间很难跨越的那段距离。

语言与形式问题在 20 世纪的批评理论以至哲学中受到了高度重视和充分的研究，取得了重要成果，对于诗歌批评尤有建

树。然而,以上所述,其中的片面性和局限性是显而易见的。大概正是有感于此吧,西方学者又提出了新历史主义批评(美国)和文化唯物主义批评(英国)。这是当前西方广泛流行的文艺批评思潮,它向解构主义挑战,试图扭转文学批评的语言中心论,而大幅度地转向历史、文化、社会的综合研究,强调文本的政治、历史、文化等功利方面。新历史主义受到福柯的启发,把文本置于话语活动中去考察,而话语包含了说话人、受话人、文本、语境等多种因素,因此,作为话语活动的文本得以指向具体的社会历史。这样,新历史主义就表现出与以德里达为代表的语言化的后结构主义的区别,挑战语言中心论的否定历史叙述,挑战解构主义对于历史性、政治性的屡屡调侃。“尽可能找回文学文本最初创作与消费时的历史境遇,并分析这些境遇与我们现在境遇之间的关系。”(格林布拉)这里所说的“找回”文本的历史境遇,乃是指以“考古”或考据的方式,以发掘“档案”的方略,去重建这文本得以产生的历史境遇,根据这一境遇去重新阅读文本,或颠覆对文本的传统理解,从而形成对文本所置身其中的文化机器、权力结构或文学惯例的批判。然而,这并不是说文学批判又回到了过去的从“历史背景”看作品主题的方式,又回到了内容、形式的二分法以及内容决定形式的观念。在新历史主义批评看来,文学“文本”是模糊不清的历史印痕,不是确定的和完整的,是其他文本的互文,只有存在于其他文本之中。“历史”也不再是“过去的事件”,而始终是“被叙述的”关于过去事件的故事,是从已经写成的文本建构的东西。显然这些对于文本和历史的看法,都打上了后结构主义的烙印,也正是所谓“文本的历史性和历史的文本性”。英国的文化唯物主义,也同样把文本置于特定的历史语境之中,认为文本的意义依赖于历史语境。在文化唯物主义批判看来,文学艺术与一般社会过程分不开,文本与其历史的生产和接受境遇不可分割,甚至认为文本的文化意义归根

结蒂是一种政治意义。同时,文化唯物主义批评认为文本是工程,是实际的、综合而复杂的社会文化工程,具有社会的、文化的和历史的机构或实践的特征,而不只是供个人阅读的话语产品。新历史主义批评和文化唯物主义批评所阐述的这种文学批评从文本的形式、语言中心向文本的历史、文化、社会、政治综合研究的转变,显然对于当代的诗歌批评是个冲击,同时也是一个推动。至少我们可以考虑在文本的形式语言与历史境遇之间建立某种平衡,并以此来建构诗歌批评话语,这或许可以稍稍减少一些我们的片面性,使我们从某些牛角尖走出来,重新全面地、辩证地和历史地考虑我们所面临的问题。

如果读者要问我所重构的诗歌批评话语到底是什么,我的回答是:已经包含在上面几千字的论述里了。如果读者要问我到底是怎样重新阅读现代诗的传统的,我的回答是:请看本书的各个章节。很抱歉,我很难以三言两语就提供种种现成的结论,这一切全在于你怎样进行阅读了。

在这篇文章快结束的时候,我忽然想起了英国著名哲学家罗素。罗素早就对宗教产生了强烈的怀疑,并因此而反对理想主义,然而他又执著地追求真理。他一生寻求解答的问题是:人类能知道什么?我觉得在这方面可能不少的人都与罗素差不多。我想我也差不多是这样。我对于很多东西,包括对于人生,对于学术成就,都充满着怀疑,然而我对于探求真理怀有从不稍减的兴趣,对于思考人类所面临的种种文化难题怀有兴趣,对于了解和思考人类的思维成果怀有兴趣。这种兴趣是否就是追求真理的表现呢?但愿如此吧,因为就是在这种情况下,我才不断地写了一些东西。但愿这些东西对于读者多少有些用处,谢谢!

1993 年 10 月 26 日京西花园村

(原载《诗潮》1994 年第 5 期)

第三辑

现代诗若干理论术语

现代诗若干理论术语

新诗　指用白话而不用文言,用自由体而不用格律体创作的诗,胡适最早在《谈新诗》(1919)里使用这一术语,与旧诗相对立,旧诗即用文言写成的五、七言律诗。

白话诗　指用白话而不用文言写成的诗,“五四”以后的白话诗也因不用近体诗的规范,因而又称为新诗。白话诗与新诗在很多情况下都同义,只是各自强调的侧面不同而已。

诗体大解放　胡适诗歌理论术语,特指从中国古典格律诗到新诗自由诗的形式变革。胡适认为诗的进化没有一回不是跟着诗体的进化来的,迄“五四”文学革命为止,已经是第四次诗体大解放。

“后放脚”的新诗　胡适诗歌理论术语,指新诗脱胎于旧诗的痕迹:“我现在回头看我这五年来的诗,很像一个缠过脚后来放大了的妇人回头看他一年一年的放脚鞋样,虽然一年放大一年,年年的鞋样上总还带着缠脚时代的血腥气。”(《尝试集》四版自序 1922. 3. 10)

纯洁的尝试　新诗初期诗歌理论术语,指与传统诗词绝缘

的绝顶自由的诗创作。纯洁的尝试脱胎于胡适谓他自己从旧诗词脱胎的新诗带有缠足时代的血腥气。

套语形式　胡适诗歌理论术语,指新诗所反叛的旧诗词的创作惯例:把一些缺乏新意的语言套入旧诗词格律,以造成一定的形式。

诗的进化　胡适诗歌理论术语,指诗歌在整体上的演进与发展,任何诗的进化都以诗体的进化为开端。

自然的音节　胡适诗歌理论术语,表达胡适关于新诗音节的主张:每行诗里的节拍按照意义的自然区分与文法的自然区分进行,平仄要自然,抑韵要自然。胡适认为这是新诗音节发展的趋势。

具体的做法　胡适诗歌理论术语,用以表达他对于"新诗的方法"的要求,指诗的具体性,具有鲜明的意象,无论是视觉的、听觉的、浑身感觉的、都在此列。胡适提出这个主张,受到美国20世纪早期意象派诗的启示。

抽象的写法　胡适诗歌理论术语,用以表达他所不赞成的做诗方法,与具体的做法相对立,指缺乏意象而作抽象的议论。

诗的经验主义　胡适诗歌理论术语,指作诗要经验做底子:醉过才知酒浓,爱过才知情重:——你不能做我的诗,正如我不能做你的梦。

作诗如作文　胡适诗歌理论术语,指新诗的文法与文章里

的文法相同。这个主张是反传统的，传统诗词的文法与文章的文法，由于格律的束缚，有很大区别。

影像派　早期新诗理论术语，胡适、梁实秋等用来指称美国1915年臻于繁盛的意象派，现通译为意象派。

摩罗诗力　鲁迅诗歌理论术语，指19世纪初行盛于西欧、东欧的浪漫诗的力量。摩罗原意为恶魔，撒旦，英国诗人骚赛攻击拜伦的词。在这里摩罗诗力意为革命的与造反的诗的力量。

摩罗诗人　鲁迅诗歌理论术语，指欧洲浪漫诗人拜伦、雪莱、普希金、莱蒙托夫、密茨凯维支、裴多芬等8位诗人。摩罗诗人即革命诗人，造反诗人，立志要反抗，目的在行动，并且不为世人所喜欢的诗人。

郁结　郭沫若诗歌理论术语，指因长期压抑而形成的心理积淀，它忧郁而难以解开，是诗创作的动因。

诗的本职专在抒情　郭沫若论诗用语，用以说明诗的功能。叙事诗，剧诗应当跳出诗域以外，而抒情的文字即便不采诗形，也不失其为诗。近代的自由诗、散文诗，都是些抒情的散文。自由诗、散文诗的建设正是此挹诗的神髓以便于其自然流露的一种表示。情绪自身本具有音乐与绘画两种作用，情绪的律，情绪的色彩便是诗。诗的文字便是情绪自身的表现。

厌恶形式　郭沫若论诗术语，用以表示他反对矫揉造作，主张诗以自然流露为上乘。诗若出以矫揉造作，不过是些园艺盆栽，只好供诸富贵人赏玩罢了。自然流露是公诸平民而听其自

取的,是新诗的生命与生趣之所在。艺术训练的价值只可许在美化感情上成立,在创造"人"这一根本点上成立,他人已成的形式是不可因袭的东西。他人已成的形式只是自己的镣铐。形式方面应主张绝端的自由,绝端的自主。所以,尽管他自知自己的一些诗的创作,只不过尽一时的冲动,随便地乱舞,及到过了两日再反复读看时,又不禁浃背汗流,尽管他清楚地了解自己的诗经不起回味,他仍然素来不十分讲究形式。在讲究形式与尽一时冲动之间,他虽说不必偏,但仍然偏重一时的冲动,因为这是直觉与梦境的所在,是当时的郭沫若更向往的。

内在的韵律　郭沫若论诗用语,用以指他所说的"诗之精神"之所以在。内在的韵律便是"情绪的自然消长",它诉诸心而不诉诸耳,正如泰戈尔在《园丁集》中所写:"他微笑得那么委婉,请柔软地私语吧,我的心能够听,不是我的两耳。"郭沫若认为,说内在的韵律是"音乐的精神"也可以,但是不能说它便是音乐。诗应该是纯粹的内在律,表示它的工具用外在律也可,便不用外在律,也正是裸体的美人,散文诗便是这样。

外在的韵律　郭沫若论诗用语,用以区别内在的韵律。诗的外在韵律,是有形律,包括平上去入,高下抑扬,强弱长短,抑扬顿挫,也包括双声叠韵和韵文,它不是诗的精神之所在。歌剧只能称之为歌而不能称之为诗,就是因为外在韵律的成分太多了。屈原、陶渊明、李太白、杜甫诸诗人之所以被认为要高出白居易一等,是因为他们的诗看轻外在韵律,而是纯粹内在韵律的表现。

节奏是诗的生命　郭沫若诗学观点,以此说明诗的节奏的特征。抒情诗是情绪的直写,情绪的进行自有它的一种波状形

式,这发现出来便成了诗的节奏。节奏之于诗是她的外形,也是她的生命。没有一种诗是没有节奏的,没有节奏的便不是诗。这是诗学,也是美学上一个顶大的问题。宇宙内的东西没有一样是死的,就因为都有一种节奏(可以说就是生命)在里面流贯着的。做艺术家的人就要在一切死的东西里面看出生命来,一切平板的东西里面看出节奏来。

节奏发生于情绪(情绪自身成为节奏的表现) 郭沫若诗学观点,用以表述他对诗节奏之发生的看法。一切感情加上时间的要素,便要成为情绪的。人在情绪的氛氤中的时候,声音是要战栗的,身体是要摇动的,观念是要推移的,于是演化而为音乐、舞蹈、诗歌。所以这三者,都以节奏为其生命。

节奏的效果 郭沫若论诗术语,指鼓舞和沉静。节奏有两种效果,一种鼓舞我们,一种沉静我们。先扬后抑的节奏引起沉静,先抑后扬的节奏,带来鼓舞。钟声先扬后抑,涛声先抑后扬。军歌、军号、军鼓是前一种,儿歌、箫声、赞美歌,属于后一种。抒情诗也生出这两种派别,惠特曼的诗是鼓舞调,泰戈尔的诗是沉静调。

诗的一元论 郭沫若论诗用语,用以说明诗创造的终极价值。诗的创造是要创造"人",是在感情的美化。诗是人格创造的表现,是人格创造冲动的表现,人格比较圆满的人才能成为真正的诗人。人是追求个性的完全发展的,个性发展得比较完全的诗人,表示他的个性愈彻底,便愈能满足读者的要求。个性最彻底的文艺便是最有普遍性的文艺,民众的文艺。诗歌的功利应该这样来衡量。

诗的"算式" =(直觉+情调+想像)+(适当的文字)Inhalt+Form 郭沫若论诗所用的"算式",用以表达他"五四"时期的诗学观。诗人与哲学家同以宇宙全体为对象,以透视万事万物的核心为天职,只是诗人的利器是纯粹的直观,哲学家的利器更多一种精密的推理。诗人是感情的宠儿,哲学家是理智的干家子。诗人是美的化身,哲学家是真的具体。诗人的宇宙观以泛神论为最适宜。诗是我们心中诗意诗境纯真的表现,是生命源泉中流出来的 strain,心琴上弹出来的 Melody,生之颤动,灵的喊叫,是人类欢乐的源泉,陶醉的美酿,诗不是"做"出来的,只是"写"出来的。诗人的心境譬如一湾海水,一有风的时候,便要翻波涌浪起来,宇宙万类的印象都涵映活动在里面。这风便是所谓直觉、灵感,这起了的波浪便是高涨着的情调,这活动着的印象便是徂徕着的想像。直觉是诗细胞的核,情绪是原形质,想像是染色体,至于诗的形式只是细胞膜,是从细胞脱胎出来的东西。这些东西,便是诗的本体,只要把它写了出来,它就体相兼备。郭沫若这样的诗学观念受到德国大诗人歌德以及所处的狂飙时代诗风气的影响与暗示。

诗的本质是想像 成仿吾诗学观点,指他对于诗的理解,并借以反对小诗和哲理诗。诗的本质是想像,诗的现形是音乐,除了想像与音乐,诗歌不再留有什么。诗的职务只在使我们 to feel,而不在使我们 to understand. 诗的作用只在由不可捕捉的创出可捕捉的东西,于抽象的东西加以具体化,而他的方法只在运用我们的想像,表现我们的情感。然而俳句要成为抒情诗,困难重重,且俳谐也浅薄无聊;不少古诗中含有哲理,不过是偶然而成,决没有人预先怀着说理的心去做诗。成仿吾因此提出,要起而守护诗的王宫,以免诗歌在小诗与哲理诗这两种倾向之间沉滞起来。

新诗格律　闻一多提出的新诗创作主张，他认为新诗也应该有格律，格律即 form，和节奏是同一种东西。闻一多主张戴着脚镣跳舞，他说中国"诗的实力不独包括音乐的美(音节)，绘画的美(词藻)，并且还有建筑的美(节的匀称与句的均齐)。

音乐的美　新月派诗歌理论术语，为闻一多所提出，指新诗要有调和的音节，即诗行的节拍要有规律。

绘画的美　新月派诗歌理论术语，为闻一多所提出。指利用汉字的特点比如象形，在视觉上造成一种具体的美的印象。诗的文辞在视觉上的华丽，犹如一幅幅美丽的图画，一个不识汉字的人，也能从中看出美来。

建筑的美　新月派诗歌理论术语，为闻一多所提出。指一首诗里节的匀称与句的均齐。一首诗节与节之间配置匀称，句与句之间字数均齐，这就形成了如一组建筑群那样的整饬的美。

节的匀称　新月派诗歌理论术语，为闻一多所提出。指组成每节诗的诗行相等。

句的均齐　新月派诗歌理论术语，为闻一多所提出。指句法整齐，亦即每行诗音节字数相等。

诗的时代精神　闻一多诗歌批评术语，指诗歌所反映的那个世纪的时代精神，文艺作品之所以为时代的产儿，时代的骄子的那种精神。闻一多认为动、反抗、诗与科学携手，忏悔与兴奋、绝望与挣扎是 20 世纪的时代精神。

诗的地方色彩 闻一多诗歌批评术语,指诗歌所体现的民族语言与文化、风俗特色。

不能自救的诗人 闻一多诗歌理论术语,指诗人创作的感性特征。理性铸成的成见是艺术的致命伤。诗人在创作的灵感状态面前,完全是被动的。诗人如一张留声机唱片,钢针一碰他就响,他是不能自主,也不能自救的。

纯形 闻一多诗歌理论术语,指诗的艺术形式的纯粹性,即不以功利为出发点,也不单纯地追求诗的内容。纯形是出发点与归宿,但任何形式里自然包含有一定内容。

太多诗的诗 闻一多诗歌理论术语,指取了"纯诗"的态度而只为少数人而存在的诗。闻一多在20世纪40年代主张把诗写得不像诗,而像小说、戏剧。

感情主义 梁实秋诗歌理论术语,指诗里的感情放纵。感情主义是浪漫主义的精髓,而文学的力量在于以理智驾驭情感,以理性节制想像。

诗情结构 孙大雨诗歌理论术语,指诗情诗意通过整齐的节奏与音组而实现的诗的艺术性。缺少结构,诗就会感情过甚,理智不够,不耐久读,艺术性差。

跨行 孙大雨诗歌理论术语,指一行诗意义未完,又跨到下一行的处理方法,这是新诗改句为行之后由西方诗引进的处理方法,内在地源于诗的节奏,也有利于诗在视觉上的整饬。

格调　饶孟侃诗歌理论术语，指一首诗里每段的格式。格调是音节中一个最重要成分，没有格调不但音节不能调和，不能保持均匀，全诗也免不了零碎。闻一多称之为"建筑的美"。

诗的生命是内在的音节　徐志摩诗学观点，以此说明内在音节对于诗的重要性。正如一个人体的秘密是它的血脉的流通，一首诗的秘密也就是它的内含的音节的匀整与流动。明白诗的生命是在他的内在的音节(Internal rhythm)的道理，才能领会到诗的真正趣味。思想与情绪都得彻底音节化，音节化也就是诗化。误认字句的整齐是音节的担保，这是流行的谬见，恰正相反，行数的长短与字句的整齐，全得凭对于音节的波动性的体会。音节本身起源于真纯的"诗感"。总之，一首诗的字句是身体的外形，音节是血脉，"诗感"或原动的诗意是心脏的跳动，有它才有血脉的流转。

形体是精神的表现　徐志摩诗学观点，以此说明诗的形式的重要性。诗是表现人类创造力的一个工具，民族的精神解放或精神革命，没有一部像样的诗式的表现是不完全的，而艺术的新格式、新音节的发现是代替创新的思想构造的适当躯壳。完美的形体是完美的精神惟一的表现，文艺的生命是无形的灵感加上有意识的耐心与勤力的成绩。

开步学诗的双层危险　徐志摩论诗术语，指对于内容形式整体把握的困难。单讲内容容易落了恶滥的感伤主义或是假哲理的唯晦学派，反过来讲，单讲外表的结果只是无意义乃至无意义的形式主义。徐志摩说《诗镌》为要指摘前者的弊病，难免有引起后者弊病的倾向，这是应时刻引以为戒的。

醇正与纯粹　陈梦家论诗术语,用以指新月诗派对诗最低限度的要求。醇正如白玉无瑕,好比一首诗的本质的纯粹又美;纯粹如不断锻炼的纯钢,从苦打和煎熬中锻炼出来。尽管也有灵感在一瞬间挑拨诗人的心,但一个天才难说从来就懂得最适当的地位,一个做诗的人得有细心与耐心,诗是有规范的。

从有限中才发现无穷　陈梦家论诗观点,用以说明格律对于诗的重要性。在城外看鲜明的落日圈进一道长齐的古城墙,使我们欢喜,是因为在有限中才发现无穷。无穷中见不了无穷。一首蕴意无限的诗不在长,也许几行字句就淹没了书海。限制或约束,反而常常给情绪伸张的方便。紧凑所带来的利益,是有限中想见到无限。诗的暗示,捡拾了要遗漏的。格律是圈,它使诗更显明、更美。约束和累赘的肩荷造就了神技。规矩绳尺是匠人的标准,诗有格律,才不失掉合理的相称的度量。

字句与情绪相默契　陈梦家论诗观点,指诗创作中字句锻炼的要点。在一首诗里字句安放的位置、它的声调,甚或它的空气,都要与诗的情绪相默契。

灵魂的移传　陈梦家论诗术语,指一部作品里精神的反映。一个匠人最大的希望,最高的成功是在作品上发现他自己的精神的反映。那精神的反映,有赖匠人神工的创造,那是他灵魂的移传。在他的工程中,得要安详的思索,想像的完全,是思想或情感清滤的过程。

最特殊的境界　邵洵美诗歌理论术语,指现代诗歌技巧所达到的境界:或者捉住了机械文明的复杂,或者看透了精神文化

的寂寞。他们确定了每一个字的颜色与分量,发现了每一个句断的时间与距离,把一个时代的相貌与声音收在诗里,同时又有活泼的生命会跟着宇宙一同滋长。这是一种新的诗,仅有丰富的常识还是不容易理解的。

情境的力量延长　邵洵美诗歌理论术语,指从性质的而非形式的方面所作的格律尝试的目的。这个情境可以有更自然、更复杂的变化,也有间断,但气韵是连贯的。

一种指点　邵洵美诗歌理论术语,指格律对于读诗人的作用:字句的排列与音韵的布置,是为便利读者欣赏,而不是提供给写诗人的规范。

普遍的病象　邵洵美诗歌理论术语,指 20 世纪 30 年代新诗故弄玄虚的幼稚、拙劣、假曲折,甚至不会造句等毛病。

理解的享受　邵洵美诗歌理论术语,指欣赏诗歌的一种境界。欣赏一首曲折的诗是不容易的,读诗的人要有十二分的诚意,要有品味的决心,才能得到这种境界。

点化　邵洵美诗歌理论术语,指诗人以自己的慧心在一瞟眼间领会宇宙的灵机,而加以记载,以点化全生灵,并以此为使命,而不只是为了自己而写作。

上帝一样的涵量　邵洵美诗歌理论术语,指现代诗人创造新字汇,以使最不调和的东西和谐地融合在诗里的气度,而避免旧诗人的清高。

文字的技巧　邵洵美诗歌理论术语，指诗之所以为诗的根本条件。但光有技巧还不够，还要雄朴的气概，或深致的情绪。

直接抒情　何其芳诗歌理论术语，指诗歌的表现方式。诗歌反映一种更激动人心的现实生活，因此就采取了一种直接抒情或歌咏事物的方式。

最初的诗　何其芳诗歌理论术语，指人在激动的时候，受了客观事物的刺激，其情感达到紧张与高亢的时候所创作的诗。后来的或者现代的有些诗，这种激动，这种情感减弱了，甚至消失了，那反而是一个致命弱点。

咏事诗　何其芳诗歌理论术语，指吟咏故事而非讲说故事的诗。传统的咏事诗与叙事散文大有差别。在那有格律的韵文形式的内部，是流动着反复歌咏的情绪的，抒情成分很浓厚。欧洲古代那种长篇叙事诗（史诗）已经被近代的长篇小说所代替，然而中国传统中那种不十分长的咏事诗形式，还是可以利用的。

格律不是镣铐　叶公超诗论观点，用以反驳新诗是从旧诗的镣铐里解放出来的这个流行的隐喻说法。与其说旧诗的格律等于镣铐，莫如说它是一种勉强撑持的排场。格律是任何诗的必须条件，惟有在适合的格律里我们的情绪才能得到一种最有力量的传达形式；没有格律，诗人的情绪只是散漫的，单调的，无组织的。格律是根据诗人内在的要求而形成的，诗人的自由是探索适应于内在要求的格律的自由，恰如歌德所说：只有格律能给我们自由。

现代诗的格律观念　叶公超论诗术语，指诗的格律切近诗

人情绪的性质,并且要根据说话的节奏,而不是过去那种偏于外形的简单的整齐。现代诗的格律是诗内在的形式。

说话的节奏　叶公超论诗术语,与歌唱的节奏对举,用以说明新诗节奏的特征。旧诗并不坏在有格律,新诗也非新在无格律。好诗读起来并不感觉有格律的存在,惟有在坏诗里,格律才有显著到刺目的存在。新诗和旧诗并无争端,很可以并行不悖。区别只在于:新诗是用最美、最有力量的语言写的,旧诗是用最美、最有力量的文言写的,也可以说是用一种惯例化的意象文字写的。新诗的节奏是从各种说话的语调里产生的,旧诗的节奏是根据一种乐谱式的文字的排比作成的。新诗是为说为读的,旧诗乃是为吟的为哼的。新诗里的字都可以当作一种音标看,但旧诗里的字是使我们从直接视觉到意象的,读新诗时视觉是听觉的先锋,而听觉的内在反应是完全为每个人的语言习惯所支配的,所以新诗的读法应当限于说话的自然语调,不应当拉长字音,似乎摹仿吟旧诗的声调。新诗的节奏根本不是歌唱的,而是说话的。

音组　叶公超论诗术语,指构成新诗节奏单位的语词组织。西洋名词音步的联想很复杂,不容易实行于新诗里。中国新诗的节奏基础只有大致相等的音组,和音组上下的停逗。音组的字数无须十分规定,每行内音组的数目只须得有一种比例的重复。

停逗　叶公超论诗术语,指读诗时音组之间的或短或长间歇。停逗在新诗里占有很重要的地位,它本身的长短变化往往不只代表语气的顿挫而还有情绪的蕴含,停逗常常可以影响到它上下接连的字音的变化(如上官《无题》的开头)。汉语说话的

节奏比较平坦,不得不倚仗顿逗的变化来产生一种类乎板眼的节奏。但过分地运用显著而无变化的顿逗,其结果必然是刻板化,格律过于整齐就很容易有这危险。

字音的和谐　叶公超论诗术语,指做诗讲声调和字音彼比的合作,如双声叠韵产生悦耳,凡两字同声,凡两字发音部位相近,凡两字的收声辅音相同,都可产生悦耳的影响。文字有声,有意义(包括诗人所欲表现的一切)文字的声音本身可以产生各种隐微的和谐,有时还能帮助意义的传达。这两点在任何诗里都是被重视的。但一首诗的力量往往无须寄托在文字的音乐性上,这是讨论音节的很容易忘记的。和谐的方法可用可不用,可有可无,用的时候有的是诗人自觉的,也有诗人不自觉的。诗人在需要和谐功效的时候,就当知道哪些是。

对偶和均衡　叶公超论诗术语,指新诗从旧诗借来而又稍加变形的对偶和均衡技巧。均衡的原则是任何艺术中最基本的条件,而包含对偶成分的均衡尤其有效。重复率一方面增加元素的总量,一方面产生一种期待的感觉,使你对于紧跟着的东西发生一种希望,但是趁你希望的时候却又使你失望。均衡与对偶的原则可以产生无穷的变化,诗人常常不自觉地要故意破坏一个过于工整的均衡局面,或不使他马上显出来,却在另一有呼应距离之处使它完成,或用分化的方式来均衡一个东西。这种微妙的变化在新诗里是常见的事。

诗的民族主义　叶公超论诗术语,指在以往整个中国诗之外加上一点我们这个时代的声音,使以往的一切重新配合一次。诗人须深刻地感觉以往主要的潮流,须明了他本国的心灵,这个心灵比他自己私人的更重要几倍。它是会发展的,这种发展是

精炼的,错综的,以往伟大作家的心灵都应当在新诗人的心灵中存留着、生活着。

变态的重现　叶公超论诗术语,指旧诗的情境,咏物托志,甚至于唱和赠答,以新的姿势重现于新诗里。但是,要绝对用现代语言,要用现实生活中实在的情景来做比喻。

八股诗　叶公超论诗术语,指把诗做成文章,做成语言之虚饰,读起来感觉僵化的诗。诗的八股僵势,使诗变成了老人的感叹,青年人的怨恨。克服八股诗的途径是写诗剧,惟有在诗剧里才可以逐步探索活人说话的节奏,也惟有在诗剧里语言意态的转变最显明,最复杂。诗剧是保持新诗建筑在说话的节奏上而且富于变化的一种方式。

抽象的推敲　李金发诗歌论术语,指现代诗的艺术想像,美蕴藏在想像中和象征中,现实中的美则稍逊。

抒情的推敲　李金发诗歌理论术语,指他自己的写诗态度,亦即字句的玩艺儿。他平日做诗,不曾存在寻求或表现真理的观念。他的视觉常遍察万物之喜怒,为自己的欢愉与失望而长叹。

情绪与大自然　李金发诗歌理论术语,指大自然身上所投射出诗人的情绪,象征诗人须从大自然身上寻找自己的情绪,然后与大自然在灵魂深处和谐。

中西诗的根本处　李金发诗歌理论术语,指中西诗之间随处都有同一的思想气息、眼光和取材。他认为二者之间无所轻重。

灵感的纪录表 李金发论诗术语，用以指他的诗创作的特征。他作诗的时候，从来没有预备怕人家难懂，只求发泄尽胸中的诗意就是。他无法做到跟人家一样，以诗来写革命思想，来煽动罢工流血。他的诗是个人灵感的纪录表，是个人陶醉后的引吭高歌，他不能希望人人都能了解。

生命统一之快感 李金发诗歌理论术语，指因崇拜女性美而产生的审美愉悦，女性美是诗永久歌咏而不疲倦的主题。

根本训练 李金发诗歌理论术语，指了解并进而欣赏象征诗的途径。从根本上加以训练之后，才能理解象征诗的朦胧、奇特与声调。

诗怪 黄参岛对早期象征派诗人李金发的戏称，并无贬义。李金发诗表现"对于生命欲挪揄的神秘及悲哀的美丽"比喻奇特，没有寻常章法，在 20 世纪 20 年代的中国是个新东西，不为人所理解，黄参岛因此戏称"诗怪"，并且在随后流行起来。

生命欲挪揄 黄参岛诗歌理论术语，指李金发诗中表现出来的人的生命欲望所受到的挪揄。

"兴"是象征 周作人诗学观点，以此表述对于新诗写法的主张。对于新诗的手法，他不很佩服白描，也不喜欢唠叨的叙事，不必说唠叨的说理，只认抒情是诗的本分，而写法则觉得所谓"兴"最有意思，用新名词来讲或可以说是象征。上观国风，下察民谣，中国的诗多用兴体，较赋予比要更普通而成就亦更好，如《桃之夭夭》诗，桃花的浓艳的气氛与婚姻有点共同的地方。起兴并不是陪衬，乃是也在发表正意。象征是浪漫主义的精意，

多用象征有助于克服新诗过分晶莹透彻,没有一点儿朦胧,缺少余香与回味的古典主义倾向。

刹那的感觉　周作人论小诗的术语,指小诗所捕捉的对象。刹那的感觉之心,是在忙碌的生活之中浮到心头又复随即消失的;而把这刹那、那刹那的变迁中的内生活,怀着爱惜用几行文字表现出来,此谓小诗。小诗的特征是:写一地的景色,一时的情调,真实简练,情思迫切。小诗的来源不在欧洲,而在东方;这里边又有两种潮流,便是印度与日本,在思想上是冥想与享乐。

纯粹诗歌　穆木天诗歌术语,用以表述后期创造社几位年轻诗人对于诗的主张,要求诗歌精致而有大的暗示能。穆木天批评当时诗创作的粗糙,自称喜欢用烟丝,铜丝织的诗。诗要兼造形与音乐之美。在人们神经上振动的、可见而不可见,可感而不可感的旋律的波,浓雾中若听见若听不见的远远的声音,夕暮里若飘动若不动的淡淡光线,若讲出若讲不出的情肠,才是诗的世界。诗的世界固在平常的生活中,且在平常生活的深处。诗是要暗示出人的内生命的深秘。诗的背后要有大的哲学,但不能说明哲学。诗要暗示出无限的形而上学的感,但不是说明形而上学的感。诗越不明白越好。在说到纯粹诗歌与国民诗歌的关系时,穆木天认为:人们不达到内生命的最深的领域,便没有国民意识。穆木天关于纯粹诗歌的概念,是要从根本上要求诗与散文的清楚分界。他说要用诗去思想,而如果先用散文去思想,然后译成韵文,那是诗道之大忌。他提倡一种诗的思维术,诗的逻辑学;直接作诗的方法:直接用诗旋律的文字写出来。

诗之物理学的总观　穆木天论诗用语,用以表述他对诗的主张,指诗在形式方面说是一个有统一性、有持续性的时空间律

动,他要求诗是数学的而又音乐的东西。诗的统一性指一首诗表一个思想,而非东鳞西爪。一首诗要有思想的深化,直到其升华状态,形成结晶。一个有统一性的诗,是一个统一性的心情的反映,是内生活的真实象征。心情的流动的内生活是动转的,而它们的流动动转是有秩序的,是有持续的,所以它们的象征也应有持续的。一首诗是一个先验状态的持续律动。读一首好诗,自己的生命随着他的持续的流动。中国现在的诗是平面的、是不动的,不是持续的,而诗应该是立体的,运动的,在空间的音乐曲线。

诗的"公式"(情+力)+(音+色)=诗　王独清论诗所用的"公式",用以表述他的理想中最完美的诗的特征。王独清称很想学法国象征派诗人,把色(Colour)与音(Music)放在文字中,使语言完全受诗人操纵。这种"色""音"感觉的交错,在心理学上叫作"色的听觉",在艺术方面,即是所谓"音画"。王独清还认为,诗人须要为感觉而作,读者须要为感觉而读。

色的听觉　王独清从心理学引入的论诗术语,指诗里的"色"与"音"感觉的交错,亦即艺术上所谓"音画"。

诗的散文美　"现代派"诗风的特征之一,戴望舒的《我的记忆》是首开风气者。戴望舒认为韵和整齐会妨碍诗情,诗的韵律不在字的抑扬顿挫上,而在诗的情绪的抑扬顿挫上(《诗论零札》),他还认为自由诗是不乞援于通常意义的音乐的纯诗,而韵律诗则是通常意义的音乐成分和诗的成分并重的混合体(《谈林庚的诗见和"四行诗"》)。戴望舒的创作和论述,为诗的散文美开辟了道路。艾青继承并发扬了这一遗产,他的诗具有散文美的特征。关于诗的散文美,他说:韵文有雕琢、虚伪和人工气弊

病，而散文有不加修饰的美，本色和健康的气息，散文是形象表达最完美的工具（《诗的散文美》）。具有散文美的自由诗，在以后的发展程中，形成中国新诗的一大潮流。

诗不能借重音乐绘画　戴望舒论诗主张，用以说明 20 世纪 30 年代现代派诗的艺术追求，并与新月派形成对立。诗不能借重音乐，它应该去了音乐的成分。诗不能借重绘画的长处。诗的韵律不在字的抑扬顿挫上，而在诗的情绪的抑扬顿挫上，即在诗情的程度上。韵和整齐的字句会妨碍诗情，或使诗情成为畸形的。只在于用某一种文字写出来，某一国人读了感到好的诗，实际上不是诗，那最多是文字的魔术。真的诗的好处不只是文字的长处。

年代的错误　戴望舒诗歌理论术语，指那种有着古诗的境界与氛围气的新诗所犯的过失，这种诗只想用白话发表一点古意。

仿佛得之　施蛰存诗歌理论术语，指读现代诗所应该抱有的态度。正如读散文允许不求甚解，读诗应当只求仿佛得之。求甚解往往流于穿凿和拘泥。不应该到诗中去寻找散文才能给予的东西。诗所表现的是意象，以及意象所蕴涵的感觉。

诗歌的正路　杜衡诗歌理论术语，指戴望舒所走的诗歌道路：很少架空的感情，铺张而不虚伪，华美而有法度。

不再有的黄金时代　路易士诗歌理论术语，指 1936—1937 年。这一时期为“五四”以来诗创作不再的黄金时代。这时期南北各地诗风颇盛，人才辈出，质佳量丰，呈一种嗅之馥郁的文化景气。此时期为现代派诗的鼎盛时期。

诗的"狂飙期" 吴奔星诗歌理论术语,指1936年。这时期是自新文学运动以来诗创作的活跃期,写诗技巧也至些臻于成熟。

感觉的方向 刘西渭诗歌理论术语,指诗人对意象的复杂的感觉和繁复的表现,诗也笼罩于一片梦境,由此而见出的一代诗人对诗的感觉和运用的方向起了变化。

内在的繁复 刘西渭诗歌理论术语,指现代人内心世界的纷繁与复杂。现代心理学所阐明的人的内在世界,类似进行中的梦:无声有色,无形,朦胧,不可触摸,可以意会。这内在是深致、涵蓄的,而不是流放的,也不是一泄无余。内在的繁复要求繁复的表现,而现代诗所要表现的,是人生微妙的刹那,在这刹那里面,中外古今荟萃,空间时间集为一体。他们运用许多意象,给你一个复杂的感觉,一个,然而复杂。

野意 孙作云诗歌理论术语,指诗的粗犷有力。孙作云认为:"人之为诗,要有野意"。他认为"野意",可以拯救"现代派"诗的病态。

省略法 苏雪林诗歌理论术语,指象征派诗歌的句法。所谓不固执文法的原则,跳过句法等等,都被归结为省略法,省略法被说成是象征派诗的秘密。

浑成的感觉 唐 诗歌理论术语,指把雕塑艺术引入诗中而带给读者的感觉。

散文化风气 李广田诗歌理论术语，指新诗创作里一种不讲究形式、不讲究章法、句法、声韵、格式、用字等技巧，因而不能尽善尽美地传达诗的思想、感情或“完整的经验”的倾向。

新诗的旧账 上官碧理论术语，指20世纪30年代新诗彷徨在十字街头的状况：背负一个“历史”，而面前是一条“事实”的河流。新诗要有出路，也许得稍稍回头。

新诗的新方向 柯可诗歌理论术语，柯可认为中国新诗在形式方面的新方向有三：散文诗、叙事诗、诗剧。他认为，散文诗是诗的本质重被认识，诗的形式大解放，而内容大限制时最好的诗形式之一。而叙事诗这种诗体，如果不袭西方的诗面貌，是可以存在的，因为中国过去缺乏。诗剧，可称为剧体诗或诗体剧，可以借情以增加诗味，又可以放宽新诗的内容限制。

以智为主脑 柯可诗歌理论术语，20世纪30年代兴起的现代派诗的一种，它与旧的所谓说理诗不同，又不是卖弄聪明做警句的诗，也还不是哲理诗。这种诗以不使人动情而使人深思为特点，极力避免感情的发泄而追求智慧的凝聚。但这种诗的智慧要非逻辑的，因为逻辑的推论便需要散文的表现；要情智合一，从开初的诞生与后来的效应而言，要最直接的一拍即合而不容反复的绵密的条理，而感情的出现是最直接的。这种诗因为以逻辑不能解说的诗的形式表现出来，因此难免带有难懂的特点。因为能懂的读诗者一定也要有和作诗者同样的智慧程度。说这种诗难懂，意思只是说这种诗是“小众”化的。

以新的感觉为主 柯可诗歌理论术语，20世纪30年代兴起的现代派诗的一种。新的机械文明、新的都市、新的享乐、新

的受苦,其共同的特点便在于强烈地刺激我们的感觉。于是,感觉便趋于兴奋与麻木的两个极端,而心理上便有了一种变态作用。诗人以自己的吟哦把它表现出来,就成为以新的感觉为主的诗。这种诗的特点,第一是形式的新颖。新奇字眼,急促的节拍,都市的狂乱不安,奇特用法的形容词和动词的组句式样,神经衰弱者的敏感,追求刺激的病态,都在这种诗里得以表现。第二便是难懂。

新的主情诗　柯可诗歌理论术语,20 世纪 30 年代兴起的现代派诗的一种。它是反“即兴”的,因要情真而不得不扫除“赋得”一类反客为主的作品。又要情深,只要避免即兴偶成的做法,还要新的技巧的修炼,所以还得同时既不过聪明又不多事雕琢。这种诗创作于吟哦感情之际,不在感情冲动之时,因此由诗观作者看来往往不符,因为诗人的事实并不再尽入诗中。这种诗发挥了旧有诗中较纯粹的一部分,目的在使感情加深而敛,表现加曲而扩张。

新形式的旧诗　柯可诗歌理论术语,指 20 世纪 30 年代诗歌作品中缺乏创新的诗。柯可把除开以下三种诗之外的诗,都称为新形式的旧诗,并认为这样的诗在讨论中国诗的新途径时,不值得讨论。他所论列的新形式的新诗,开辟了中国诗的新途径的诗是:1. 以智为主体的诗;2. 新的主情诗;3. 以新的感觉为主的诗。

诗才是病象　通常对诗歌天才的一种带贬义的理解。因为诗不可由逻辑推论和说明的情况出现,诗人往往被认为是难以理解的天才。诗人在常人方面说来被认为是一种病,但这种病却是依据于人性的。所以只就常人情形看来是病人,而这病人

因病产出的作品却不妨为健康的人所爱好。作为诗才的病象，不妨称之为一种特殊的精神异态。任何一个真实感情未被虚伪习惯所泯灭的人，都必定经过许多次诗的境界。诗人的特异在于能捉摸感情的发展，玩味其心绪，使之客观化，并转化为形象、音响以至于文字。

新诗的"懂" 柯可诗歌理论术语，指凭人的天赋才能(所谓慧根)、过去的经验及读诗训练(所谓修养)使人"悟"，而不是用常识解释、逻辑展开、科学证明而使人"知"。

诗僵化 柯可诗歌理论术语，指"现代派"诗书本气重，未老先衰、消化不良、被传统压倒等缺点所造成的缺乏生命与活力的现象。

诗的内容，散文的文字 废名诗歌理论术语，指抒情的内容有诗的感觉，自觉地表现感觉与想像的内容，立体地、完全地表现的内容与合乎语法、而且不一定押韵的文字。这是废名对新诗的要求，也就是所谓新诗是自由诗。

感觉的串联 废名诗歌理论术语，指象征诗里典故的运用。象征诗人真有诗的感觉，他们的诗自由地表现感觉与幻想。

立体的内容 废名诗歌理论术语，指象征诗里整个的想像，完全的表现。诗的艺术生命在诗人下笔之前即已完成了。立体的内容即四度空间。

新诗的趋势 废名诗歌理论术语，指被胡适认为反动派的温庭筠、李商隐一派的词，由于其具有诗的内容和形式上自由道

路的开拓，造成了今日新诗的趋势。

刹那的心得 林庚诗歌理论术语，指自由诗的特征。刹那的心得是紧张的，比较可以无阻碍地抓住新的感觉，无暇顾及韵律，来得紧张惊警，往往是诗人在一个特殊情形才得以领会的诗情诗意。刹那的心得诗偏于质，独立于日常生活之外。

一点蕴藏 林庚诗歌理论术语，指韵律诗的特征。在经过刹那之后变成深厚的蕴藏，有新的感觉而形式仍很整齐，行有余力则以学文，来得从容自然。有深厚蕴藏的诗，征于文，接近于日常生活事理。

绝对独立的诗的世界 梁宗岱论诗术语，用以表述他对法国后期象征主义的所谓"纯诗"的理解。如果囿于从前的"诗言志"说成浪漫派文学的感伤主义等成见，就不能体会诗的绝对独立的世界——纯诗的存在。所谓纯诗，便是摒除一切客观的写景、叙事、说理以至感伤的情调，而纯粹凭借那构成它形体的原素——音韵和色彩——产生一种符咒似的暗示力，它自己已成为一个绝对独立的宇宙，比现世更纯粹。在这里，诗人的情绪和观念锤炼到与音韵色彩不能分辨的程度，换言之，只有散文不能表达的分子才可以入诗——才有化为诗体的必要。纯诗是诗的最高境界，是一般大诗人所必须达到的，无论有意或无意。这是一个冰清玉洁的世界，它更能带给我们一种莫名的颤栗。

灵境 梁宗岱论诗术语，以此描述西方文学中通常所谓象征。它藉有形寓无形，藉有限表无限，藉刹那抓住永恒，使人只在梦中或出神的瞬间瞥见遥遥的宇宙变成近在咫尺的现实世界，正如一颗蓓蕾蕴蓄着春信，一张落叶预奏秋声。它是赋形

的，蕴藏的，不是抽象观念，而是丰富复杂深邃真实的。它的意义又不能离开那芳馥的外形。它完全浸润和溶解在形体里面，虽然不是间接叩开理解之门，但是直接地，虽然不一定清晰地诉之于感觉和想像之殿堂。

契合　梁宗岱论诗术语，指象征意境创造的方法。对于一颗感觉敏锐、想像丰富而且修养有素的灵魂，醉、梦或出神往往把人带到形神两忘的无我境界。在这难得的，再没有什么阻碍人与世界潜隐而息息沟通的时刻，人的内在的真与外在的真冥合了。从那刻起，世界和人中间的帷幕永远揭开了，人回到了宇宙亲切的怀抱。诗人在这时因契合而创造的象征意境，就同时达到一种最内在的亲切与不朽的伟大。

象征的两个特性　梁宗岱诗学观点，指融洽与含蓄。所谓融洽或无间，是指一首诗的情与景，意与象的惝恍迷离，融成一片；所谓含蓄或无限，是指它暗示给我们的意义和兴味的丰富与隽永。

诗人是两重观察者　梁宗岱诗学观点，指诗人的视线一方面要内倾，一方面又要外向。对内的省察愈深微，对外的认识也愈要透彻，因为二者是相成的：心灵的活动也得受形于外物才能启示和完成自己。二者不独相成，并且相生：洞观心体后，万象自然都展示一副充满意义的面孔，对外界的认识愈真切，心灵也愈开朗、活跃、丰富、自由。在创作最高度的火候里，内容和形式是像光和热一般不能分辨的。

字是隐秘的心声　梁宗岱诗学观点，他认为有些字是诗人最深沉隐秘的心声，代表他们精神的本质或灵魂的怅望的，往往

在他们凝思出神的刹那有意或无意地透露出来。这些字简直就是他们诗境的定义或评语。

呼应效果　梁宗岱诗歌理论术语，指通过注重诗形的建筑美，而造成的一首诗同时诉诸听觉与视觉相沟通的效果。

诗是一种惊奇　朱光潜诗歌理论观点，他以此判断来说明诗的特征。极端理解类的人们根本就不易产生诗或欣赏诗。诗是一种惊奇，一种对于人生世相的美妙和神秘的赞叹；把一切事态都看得一目了然，视为无足惊奇的人们，对于诗总不免有些隔膜。真正欣赏诗，要有几分原始人或婴儿的制造神话或童话的心理，要从诗里见出境界，而不仅是见出事实。

心理原型上的差别　朱光潜诗歌理论术语，他用以说明诗歌欣赏中人们永难统一的艺术趣味的分歧。从心理原型看，做诗者与读诗者对于声音和意义往往各有所偏重。这种趣味上的分歧在 19 世纪的法国产生两大诗派：巴那斯派与象征派。而古典派与浪漫派的分别，也有几分是图画派与音乐派的分别。朱光潜还以有人偏向于“理解类”与“感受类”的心理原型的差别，来说明前者所见大半是事物的抽象概念，常在算总账；而后者所见，大半是具体意象，图画或戏剧，并从而说明‘明白清楚”的诗与“迷离隐约”，的诗都有存在的理由。而两种心理原型，也就是尼采所分析的日神精神与酒神精神。

造形的想像和泛流的想像　原是法国心理学家芮波所创的术语，朱光潜引证来说明诗歌欣赏中的两种心理原形。“造形类的人们视觉发达，感情淡薄，态度客观，心里所想像的意象固定明显；“泛流的想像”者视觉记忆薄弱，情感浓厚，态度主观，想像

的原动力为内心情感。“泛流的想像”者内心的意象是液体的，随情调变化而流动不居，没有固定的轮廓，非常模糊散漫，即使明显的意象，也被化成依稀隐约的情调。就诗的创造和欣赏来说，前一类人要求明白清楚，轮廓鲜明的意象；后一类人要求迷离隐约，想抓住飘忽渺茫的意境和情调，要求不太固定而富于暗示的想像。前一类代表是巴那斯派，后一类代表是象征派。

酒神精神与日神精神　原是尼采哲学术语，朱光潜引证来说明诗歌欣赏中的两种心理原型。尼采拿日神与酒神象征艺术上两种相辅相成的精神：日神精神恬静肃穆，它产生史诗、图画和雕刻；酒神精神一味地投在生命的中心，在激烈的动荡中忘去痛苦，它产生抒情诗、舞蹈和音乐。这两种精神在艺术上分别是静和动、客观和主观、想像和情感、冷和热的分别，也就是诗歌里的明白清楚和迷离隐约的分别。

迷狂症　最初是柏拉图的术语，朱光潜在《论灵感》中引证，借以阐述诗创作的灵感。柏拉图所谓迷狂症，诗人的狂热，就是灵感。灵感有两个重要特征：第一，它是突如其来的；第二，它是不由自主的。近代心理学家认为，灵感大半是由于在潜意识中所酝酿成的东西猛然涌于意识。过去的艺术家招邀灵感的方法有：听音乐，饮酒，借助于鸦片、咖啡、以太、臭烂苹果味，脚浸冷水，晒太阳，体操，散步，驴背寻诗，文章多出在马上、枕上、厕上等等，这些方法的目的不同，有些是在提起精神，但是大部分是要造成梦境，使潜意识中的意象容易涌现。

意象的旁通　一种寻求灵感的方法，指在别种艺术范围之中得到的一种意象，让它在潜意识中酝酿一番，然后再用自己的特别艺术把它翻译出来。诗人如果要得到深厚的修养，不宜专

在本行之内做功夫,应该处处玩索。

诗的趣味　诗歌理论术语,指一个人对于某种诗歌规范风尚的嗜好。诗的趣味的分歧是永远没有方法可统一的。修养上的差别是导致这分歧的浅显原因,而一个人的嗜好在无形中往往为习惯风尚所支配。古典派与浪漫派、写意派与写实派、文选派与古文派、六朝诗派与唐诗派,大半都因修养趣味的不同而酿成许多争执。心理原型上的差别导致诗的趣味的分歧。不容易消失的差别,它不会因修养的提高而消失。

另一个宇宙(画境或戏景)　朱光潜诗歌理论术语,指诗的境界。诗的境界是理想境界,是从时间与空间中执着一微点而加以永恒化与普遍化。它是在实际的人生世相之上,另外建立的一个宇宙。对于这个诗的独立自足的小世界,严沧浪称为"兴趣",王渔洋称为"神韵",袁简斋称为"性灵",王国维称为"境界"。纯粹诗的心境是凝神注视,纯粹诗心的境界是孤立绝缘的。心与其所观的境界如鱼戏水,契合无间。画境与戏景都是从整一、悠久而流动的人生世相中摄取来的一片段、一刹那。艺术灌注了生命给它,诗人在刹那中心领神会,便获得一种超时间的生命。它可以在无数心灵中继续复现。诗的境界在刹那中见终古,在微尘中显大千,在有限中寓无限。

诗的"见"　朱光潜诗歌理论术语,指诗歌欣赏或创作中的直觉与创造。无论欣赏或创作中的直觉与创造,无论欣赏或创作,都必须见到一种诗的境界。诗的"见"是对于个别事物的知,在凝神注视对象时,无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉,就是在顷刻间,对象本身的形相在你心中所现的意象。诗的"见"都带有几分创造性和移情作用。在这时

候，诗人内在情趣与外来的意象往往互相融合、互相影响，亦即情景契合。从创作说“即景生情，因情生景”，情景相生而契合无间；从阅读看，欣赏一首诗就是再造一首诗，时时刻刻都在创化之中。

痛苦赋形　朱光潜诗歌理论术语，指诗歌创作中情趣对于意象的征服。苦痛是酒神的基本精神，静穆是日神的基本精神。转移日神的明镜来照临酒神的痛苦挣扎，于是，意志外射于意象，痛苦赋形为庄严优美，结果乃有希腊悲剧产生，诗也是如此。情趣不能流露于诗，因为诗的情趣并不是生造自然的情趣，它必定经过一番冷静的观照和熔炼的工夫。日神的洗礼，即诗起于经过在沉静中回味来的情绪”。从感受到回味，是从现实世界跳到诗的境界，从实用态度变为美感态度。“艺术作品只是隔着情感的屏障所窥透的自然一隅”。

建行　朱光潜诗歌理论术语，指新诗改旧诗的句为行。旧诗向来分句而不分行，每句为意义相对完整的单位。改句为行后，在每行里规定停顿的数目。

晦涩　象征主义诗风出现之后，读者的批评性术语，流传很广，渊源也很早。通常指一首诗含义隐藏，无法读懂。但一些为晦涩辩护的批评家认为，读诗类似参禅悟道，与诗人有同样程度的智慧者方可解。又因人们心理原型差异，有的偏重意义，有的偏重声音，“造形类”与“泛流类”的区别，这些原因都造成了某些诗的晦涩。

一种精神闪烁　艾青论诗术语，用以指明诗美的涵义。存在于诗里的美，是通过诗人的情感所表达出来的人类精神的一

种闪烁。这种闪烁犹如飞溅在黑暗里的一些火花,也犹如打击岩石所迸射的火花。

“完成”的艺术　艾青论诗术语,借以指明诗是由诗人对外界所引起的感觉注入了思想与感情,而凝结为形象,终于被表现出来的一种艺术。如果说一首诗只是感觉,或者情感和思想还并没有凝结于形象,那就没有完成。

诗的受孕　艾青论诗术语,借指诗人灵感的产生。灵感是诗人对于外界事物的一种无比协调、无比欢快的遇合,是诗人对于事物的禁闭之门偶然开启。

诗的源泉　艾青论诗术语,指为诗人所了解的生活的美,凡此刻所蒙受的一切的耻辱与不幸,迫害与困厄,即是诗的最真实的源泉。

抒情的　艾青论诗术语,用以指明诗的永恒特征。抒情之于诗,犹如情感之于人类。人类还不至于到了一个可以离弃情感而生活的时刻。抒情与感伤不同,感伤是由于世纪的苦闷和压抑,是知识分子心理衰惫的结果。厌恶抒情是天真的,说科学可以放逐抒情是不科学的,而独白不应该被歧视。

苦难的美　艾青论诗术语,他认为在未经解放的时代里,苦难比幸福更美。苦难的美是由于在阶级社会里,“一般的幸福者是贪婪的”和‘一般的受难者是善良的’这一观念所产生的。

情感的构图　艾青诗论术语,指诗人艺术技巧的目标。诗人不仅要有镜子一样迅速而确定的感觉能力,更要如画家一样,

把自己的情感掺合在构图之中,或构图时掺合自己的感情。

写诗秘诀　艾青论诗术语,借以指明艾青自己最重要最深刻的创作体会:用正直而天真的眼看着世界,把你所理解的、所感觉的,用朴素形象的语言表达出来。

诗的创作过程　艾青论诗术语,借以说明诗创作的几个重要环节:用自己的全部感应去感应对象,用社会学、经济学的钢锤去锤炼对象,为那对象在自己心里起火,把自己的情感燃烧起来,再拿这火去熔化那对象,使它凝结为一种形态,最后作美学和艺术技巧的审视。

情绪的推移　艾青论诗术语,借以说明想像与联想对于诗人的作用。通过情绪的推移,诗由这一事物飞翔到那一事物,并重新组织经验。

调子　艾青论诗术语,指诗的文字的声音与色彩,快与慢、浓与淡之间的变化与和谐。

感兴　艾青论诗术语,指意境的构成,是诗人对于情景的感兴,是诗人的心与客观世界的契合。

痛苦的劳役　艾青论诗术语,借以说明诗人工作的性质:把时代打击在诗人心上的创痕记录给人家看,他的控诉既不求同情,更不接受抚慰。把写诗当作了不得的荣耀事,是完全昏庸的。

创造的渴求　艾青论诗术语,用以说明伟大诗人创造的动因:渴求着"完整",渴求着"至美,至善,至真实",因而把生命投

到创造的烈焰里。

欣赏的进步　艾青论诗术语，指从欣赏韵文到欣赏散文是一种欣赏水平的进步。一个诗人写一首诗，用韵文写比用散文写要容易得多。鉴于一般人只把韵文当作诗，甚至喜欢用这种见解来鉴别诗与散文，艾青提出了这个论点。

口语美　艾青论诗术语，指运用经过提炼的口语于诗中所造成的美。口语是美的，它存在于人的日常生活里。它富有人间味，它使人感到无比亲切。口语是最散文化的，很具散文美。

散文美　艾青论诗术语，指运用精炼本色的散文语言于诗中所创造的美。散文具有不加修饰、不需要涂抹脂粉的本色，充满了生活的健康气息，它肉体地诱惑诗人。韵文往往有这样的缺点：虚伪、人工气、雕琢。天才的散文家常是韵文的意识的破坏者，而惠特曼、凡尔哈仑等现代诗人，则用散文把诗带到新的领域，更高的境地。散文是先天的比韵文美。散文因其或洗炼、或崇高、或健康、或柔美等诸种风格，因而是形象表达的最完善的工具。

“摄影主义”　艾青论诗术语，指由于想像的贫弱，无力取舍题材所造成的现象。浮面的描写，失去作者的主观事象的推移，不伴随着作者心理的推移，是“摄影主义”诗的特征。

诗体试验　朱自清诗歌理论术语，指新诗在破除旧诗格律之后，为建立新诗格律而进行的试验。朱自清指出，先后有六位诗人做过这种试验：陆志韦、徐志摩、闻一多、梁宗岱、卞之琳、冯至。

中国的情诗　朱自清论诗术语,他认为中国缺少情诗,有的只是"忆内"、"寄内"或曲喻隐指之作,坦率的告白恋爱者极少,为爱情而歌咏爱情的更是没有。"五四"时期新诗做到了"告白"的一步,胡适的《应该》最有影响,可是一半的趣味怕在文字的缴绕上。真正专心致志做情诗的,是"湖畔"的四个年轻诗人,他们那时候差不多可以说是生活在诗里。

奇丽的比喻　朱自清论诗术语,指象征派诗的特征,是20世纪30年代新诗表现出来的新路向。奇丽的比喻丰富了诗歌的语言。象征诗派要表现的是些微妙的情境。比喻是他们的生命,是远取譬,而不是近取譬。所谓远近不指比喻的材料而指比喻的方法,他们能在普通人以为不同的事物中间看出相同来。他们发现事物间的新关系,并且用最经济的方法将之组织成诗。所谓"最经济"就是将一些联络的字句省掉,让读者运用自己的想像力搭起桥来。没看惯的只觉得一盘散沙,但实在不是沙,是有机体。要看出有机体,得有相当的修养训练。看懂了才能说作得好坏。坏的自然是有的。

藏起的间架　朱自清论诗术语,用以指诗怪李金发诗的表现方法。李金发讲究用比喻,但不将那些比喻放在明白的间架里。他的诗没有寻常的章法,一部分一部分可以懂,合起来却没有意思。他要表现的不是意思而是感觉或情感,仿佛大大小小红红绿绿一串珠子,他却藏起那串儿,你得自己穿着瞧。这就是法国象征诗人的手法。许多人抱怨看不懂,许多人却在模仿着。

新诗的进步　朱自清论诗术语,指新诗发展过程中一个流派比一个流派强的情形。新诗开创十年来的诗坛,不妨分为三派:自由诗派、格律诗派、象征诗派。这三派一派比一派强,说明

了新诗是在进步着的。

新的感觉　朱自清诗歌理论术语,指现代诗从平淡的日常生活中,从微细琐屑的事物发现了诗。任一颜色、声音、香气、味觉、触觉都可以有诗。现代诗人不仅从大自然和人生的悲剧里去寻找诗的感觉,他的触角得穿透熟悉的表面,那儿有的是新鲜的东西。

诗的传达　朱自清诗歌理论术语,指诗的比喻和组织。比喻要创新,至少变故为新,组织也总要新、要变。因此就觉得不习惯,难懂了。

解诗　朱自清诗歌理论术语,指分析诗的意义。欣赏与了解是分不开的,而了解得从分析意义下手。意义是很复杂的,可以分出文义和意思两层,而且还可细分。

具体的境界　卞之琳诗歌理论术语,指一首诗字句可懂,有可感受与体会的意境。诗不是谜,没有一个死板的谜底,诗的目的并不要人猜。但在解释时应顾及整个境界,因为解释一首诗往往就等于解剖一个活人。

具体的美感　卞之琳诗歌理论术语,指现代诗以直觉形式展出的境界,这境界具体而流动,只可意会不可言传,一旦言传则近于散文了。但解释有利于读者的理解,只是不应解释得过"死"。

痛切的感觉　卞之琳诗歌理论术语,指诗人对于所写对象的感性体验。诗人写诗得有感觉,而且是痛切的,不应当仅凭一

点新经济学的常识，把对象详细而笼统地、概念式的，用明喻、暗喻描写一番，再给一个时髦的结尾。

中西象征诗的相通点　卞之琳诗歌理论术语，指亲切与含蓄。

捉住现实　20 世纪 30 年代中国诗歌会提出的写诗要求，指诗歌要贴近现实，反映时代，抓住社会生活的重要问题，要有歌唱新世纪的意识。

新诗歌谣化　20 世纪 30 年代中国诗歌会提出的口号，指批判地采用民谣、小调、鼓词、儿歌等旧形式，同时创作音节流畅、自然上口的诗歌。

现实主义的大众诗歌运动　任钧诗歌理论术语，指 20 世纪 30 年代前期中国诗歌会所发动的，以“捉住现实”和“新诗歌谣化、诗歌还原”为纲领的诗歌运动。

感觉的时代着色　原为日本诗人森山启的术语，任钧引用来批评中国“现代派”诗内容贫乏，意即在诗人的神经末梢或感觉上稍微地着一点时代色彩。

诗歌还原　任钧诗歌理论术语，指中国诗歌会非常注意诗歌的朗诵，使当时差不多已经完全变成了视觉艺术的新诗，慢慢地还原为听觉的艺术。

诗的(日趋)文字化　高兰诗歌理论术语，指诗从语言的、朗诵的最初形态到新诗的不可朗诵的现代形态，从语言的艺术走

向文字的艺术，甚至艺术的文字，失去了声音和音乐性。

可朗诵性　高兰诗歌理论术语，指诗的文字通俗化、有韵律和热烈的现实的情感。具有以上三因素的诗方可成诵。

变相的闺怨诗　恽代英论诗术语，指新诗里出现的一种闺怨倾向，即那种矫揉造作，首首离不掉"她"，句句抛不开爱的新诗。这些诗类似旧诗里的闺怨诗，恽代英又称它为变相的"男闺怨"。

成形　萧三论诗术语，指诗的形式、体裁和章法。这是萧三对新诗的要求。他认为新诗从古诗"解放"出来，绝对"自由"，你也"尝试"，他也"尝试"，没有一个尝试成功，弄得毫无章法。因此新诗的形式问题有待解决。

诗的大众化　"左联"的诗歌主张，指诗应该为大众而创作，为大众所欣赏，并且写人民大众的斗争生活，反映现实，最后，诗人本人生活也要求大众化。

朗诵诗运动　诗歌朗诵运动抗战以前由中国诗歌会首先提倡，战后重新受到重视。1938 年 10 月，在武汉召开的鲁迅先生逝世两周年纪念会上，首次朗诵了柯仲平与高兰的诗，接着，朗诵活动从武汉蓬勃展开。冯乃超所提倡的"让诗歌的触手伸到街头，伸到穷乡"、"用活的语言作民族解放的歌唱"(《时调》创刊号)，可以说是诗歌朗诵运动的宣言。在武汉的街头、集会和电台上，出现了诗朗诵节目。冯乃超、锡金、高兰等人，既是这个运动的推行者，也是朗诵诗的作者。艾青写了朗诵诗《反侵略》。武汉失守后，诗歌朗诵运动一度在重庆出现，光未然、徐迟等是这次运动的推动者。这个运动一开始就影响到延安、昆明等地。延安的新诗会曾致

力于诗歌朗诵活动。光未然的《黄河大合唱》歌词,也曾以朗诵诗的形式,在抗日民主根据地广为流传。抗战后期,在昆明等地,也曾有过热烈的诗朗诵活动,闻一多和朱自清都积极参加这个运动。抗战时期的诗朗诵运动,扩大了诗的影响,发挥了积极作用,但始终未能真正为广大劳苦群众所理解和接受,主要是在知识分子中间流行。

国防诗歌　“左联”诗歌界的诗歌理论主张,为配合周扬的“国防文学”口号而提出,指在抗日旗帜下创作的诗歌,赞成抗日的诗人们的诗歌,为巩固国防而创作的诗歌,以及为鼓舞士气而创作的抗战诗歌。

抗日的现实主义,革命的浪漫主义　毛泽东为“鲁迅艺术学院”周年纪念展览会的题词。指文学与诗歌要有抗日内容,从抗日的现实出发,同时又要有革命的理想与精神。

人与诗　胡风论诗术语,用以说明人与诗的关系。他认为无愧为一个人的人,才有可能在人字上面加上“诗”这一个形容性的字。一个为人类的自由幸福的战斗者,一个为亿万生灵的灾难的苦行者,一个善良的心灵的所有者,即令没有写过一行诗,也能毫不踌躇地称他为诗人。相反,在现实人生里不能激发从历史真理发源的爱憎,不能与亿万生灵同命运同悲喜,不能经验到向未来献身的感激,即使能把文字玩弄得如变戏法,把光明伟大的字眼连缀成经文,仍然不过是文字匠。

第二义的诗人　胡风论诗术语,指在实生活上不免拖泥带水但却能写出感人的诗的诗人,犹如戏子的把戏当作人生而把实际生活当作偶然的游戏。这种诗人在实生活上不免惑于利

欲,但在诗里却能写出亦真亦善的人生。当他们走进创作过程的时候,能够经受一番洗礼,把现实生活里面被压服的或被扰乱的德性升发出来,但一个诗人在人生祭坛上所保有的弱点或污点,即使他主观上有着忠于艺术的心,但那些弱点或污点也要变形为一种力量附着在他的艺术道路上面。他们虽然有时不免轻佻地对待生活,但幸而还不肯轻佻地走近诗。艺术能够和人生分离虽然可悲,但在真实含义上的艺术却正是坚决地否定这个分离,绝对地要求和人生道路的高度一致,但不能由此把诗人看成观念上的存在,也不可要求诗人是一个具有历史真理的完人。诗人是精神的战士,而第二义的诗人是无力或无心作殊死斗争的,是随遇而安的人。

新诗的再革命　茅盾论诗术语,指 20 世纪 30 年代新诗创作从抒情到叙事,从短到长的演变。在深层的新文化运动的意义上,从抒情到叙事,从短到长的开拓,可以说是新诗的再革命。这是因为当时新诗本身的病态:因求形式之完美而意境尚欠雕琢,又以形式至上主义来掩饰内容的空虚纤弱,乃至有以人家看不懂为妙的象征派,新诗由此已经钻进牛角尖。长篇叙事诗的前途在于田间的《农村底故事》与臧克家《自己的写照》二者的调和:既有田间的壮阔波澜和浩浩荡荡的气魄,又有克家的严谨从容和大时代的手笔,把远望与近察结合起来。

“历史文件”诗　茅盾论诗术语,指“五四”时期周作人所作《偶成》、俞平伯《他们又来了》的一类诗。《偶成》一诗是“五四”运动时期“六三运动”的一段写实。茅盾对“历史文件”诗持肯定态度,认为这类诗在艺术上也许比不上《小河》,然而在中国的自由解放斗争史中,这类诗将被记录。这一类诗反映着“五四”运动里群众的呼声,有一种信念、一种精神,是当时青年们的心灵

火花,也表现着英勇悲壮的气慨。

作怪炫奇　茅盾论诗术语,指 20 世纪 30 年代象征派诗的弊端。茅盾认为通过重温初期白话诗的力求解放,便又觉自然得很的传统,或许可以克服作怪的炫奇的弊病。初期白话诗绝没有想用形式的新奇来刺激读者的意思。只有不存心作怪炫奇,那么他所创造的形式才是有价值的

素质的诗　冯雪峰论诗术语,指那种始终拥有一个真实的诗的灵魂,反映着对于大众的真挚的爱,其发展有自己的内在规律,而不致有时显出了破裂的诗。

诗的生命　冯雪峰论诗术语,指形象的真实、生动和艺术的明确,它存在于人民大众朴质、强健、活泼和勇敢的战斗创造精神里,诗人获得了灵感,捉住了那本质所带来的。诗人在这里所表现出的荣耀和自豪,是和对象完全无间隙地在一种诗的阳光里游泳的缘故。

诗的纯境　冯雪峰论诗术语,指从大众在对于生活的创造上(包括战斗和痛苦)所表现出来的生活力和创造力上获得灵感,亦即所谓艺术的高扬。

诗人的生活态度　冯雪峰论诗术语,指诗人是否以诗的精神的内在方式和人民大众保持联系。诗人不可貌合神离地,或“趋时”地和大众联系着。诗人应该摄取新的大众精神,从而使自己的诗作获得生命,使它发出的光辉有极深远的力量。

精神的掩杀　冯雪峰论诗术语,指法国象征派诗的氛围。

情绪、形式、感觉方法和灰白的用语，对于一个写抗日题材的有着内在的强有力生命的诗人所带来的损害是无法弥补的。

形式的支离散漫性　冯雪峰论诗术语，指感觉之偏重和印象之分散而阻碍诗之形象的完成，借以说明法国象征派诗带给中国新诗的消极影响。

人性和科学的真实　陈敬容诗歌理论术语，指现代诗里对现实的反映：不能只给生活画脸谱，还得画背面和侧面，尤其是内面，应该着重于人性和科学所阐明的真实性。

交错　唐蓟诗歌理论术语，指现代诗里悲剧式地展开的心理与社会生活的交织，人的自觉力量向生活尤其是心理生活的突击。

口号的现实　唐蓟诗歌理论术语，指一种逃避‘生活的现实’的诗作，它以口号为满足，追求一时虚浮的社会效果。

诗的真实　黄药眠论诗术语，指人们通过自己主观所感受得来的客观真实。人们由此可以更直接、更多方面地去感受世界。诗的真实包括这样一些描写：客观主观化，主观客观化，通感，亦即主观感觉移入对象。从视觉上、听觉上理解我们的内心，从一种感觉到另一种感觉的转移，这样的描写，谓之诗的真实。诗的真实以主观成分越强烈越好。

从有限到无限的感觉　黄药眠论诗术语，指读诗之后读者心理状态上因强烈的感情震撼而产生的一瞬即千年之感，借助艺术之助，从有限的世界深入到科学所不能达到的无限的世界

去。言有尽而意无穷也,正是这种感觉。

诗的美　黄药眠论诗术语,指突入于现实去震撼读者的灵魂所形成的结构。相反,对于自然美景的精致描写,摄取前人的美丽词藻,或把主观意识勉强用于外在的事物来攀附,都不能获得诗美。

洞见　黄药眠论诗术语,指诗人在一首诗里的新发现,把隐藏的东西,显露出来。洞见使得读者对于外界事物更亲切,更多一些新的感触。

吸引读者的热力　黄药眠论诗术语,指诗人创作时的热情所带给诗的力量。缺乏热力的诗,好像是根据正确的意识造出来的,成了一个时期的通病。

诗的本能的冲动　黄药眠论诗术语,指诗人的创作冲动。诗人常是从一个具体事件的感触,把自己的情感喷发开去,从这些情感喷发当中,铸造出许多美丽的形象。比起其他种类的艺术,诗更主观一些,然而也更接近于现实,因包含着更多的感情成分而更接近生活。

紧张的情愫　黄药眠论诗术语,指诗人进入创作状态时紧张的感情颤动。紧张的情愫是形象的母亲。形象是由诗人对于外在世界的紧张关系得来的。当诗人处于紧张的感情颤动中,整个世界好像都变了颜色,许多最美丽、最丰满的形象从笔下迸列出来。而且,这时候产生的形象才真正是活的、有生命的、新鲜的、有激动性的,能给予这个世界以美丽的颜色和灿烂的光芒。诗人在与生活搏斗的过程中,喊出他自己的心坎里的声音。

他的感情紧张的程度越高,诗也就越美丽,诗的动人程度也愈深。而如果对一切都表示冷淡,或是漠然旁视,或是作一些微温的无力的叹息,他所求得的只能是有生无命的形式美。“愤怒制造了诗人”这句话是不错的。

最初因和最后因所激起的感情变化　黄药眠论诗术语,指新到一个地方必然会有的新奇刺激和新鲜感觉。长久生活在一个地方,就会有日渐麻木的感觉,而一旦告别之时,马上又会有许多感慨和留恋,生活之多样化和紧张化,是丰富形象的源泉。一般诗人因此喜欢流浪,到处奔波,免除生活上的单调,寻找刺激。

现代诗的新传统　袁可嘉诗歌理论术语,指现实、象征、玄学的综合。具体指现代诗中的突出于自我意识的社会意识,现实描写与宗教情绪的结合,传统与当前的渗透,“大记忆”的有效启用,抽象思维与敏锐感觉的浑然不分,轻松严肃诸因素的陪衬烘托,以及现代神话、现代诗剧所清晰呈现的对现代人生、文化的综合尝试。

感性革命　袁可嘉诗歌理论术语,指 20 世纪 40 年代抗日大后方年轻的现实主义诗人对新诗感性所作的改革。其萌芽是卞之琳的《十年诗草》与冯至的《十四行集》。隐藏于这个感性革命的理论原则是:1. 否定诗与政治的从属关系;2. 诗作为艺术必须被尊重;3. 诗篇的鉴别应当纯粹以它所能导致的经验价值的深度、广度、高度而定;4. 否定以人与社会放逐人与人、个体生命;5. 否定日渐流行的庸俗浮浅的曲解原意的“散文化”;6. 承认诗有不同价值与意义,但否定非艺术;7. 现实、象征、玄学的综合传统。袁可嘉又称这感性革命为诗歌气候的新转变和

新的感性的崛起。

感觉曲线　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗的感觉发展多为曲折变易,而不取一推到底的直线运动,为此,诗篇多采取间接性、迂回性、暗示性。

意象的离奇　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗意象比喻构造的特殊性,只有发现表面极不相关而实质极有关连的比喻或意象,才能准确、真实、有效地表现自己,——根据这个原则而产生的意象都有惊人的离奇、新鲜和惊人的准确、丰富。一方面它从新奇取得刺激读者的效果,使读者在突然的棒击下提高注意力;另一方面在他稍稍恢复平衡以后,使他恍然于意象及其所代表事物的确定不移和因情感思想强烈结合所赢得的复杂意义。

想像逻辑　本为艾略特诗论名词 袁可嘉诗歌理论术语,指诗情经过连续意象所得的演变的逻辑,并认为这才是批评诗篇结构的标准。在想像逻辑的指导下,集结表面不同而实际可能产生合力作用的种种经验,使诗篇意义扩大、加深、增重。在诗的结构里,常识意义的起承转合并不很要紧,重要的毋宁是诗的情思在通过意象连续发展后的想像的次序。

文字的弹性与韧性　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗文字的特征,与硬性文字相对立。硬性文字并不一定就有力,硬性文字姿态粗暴,脆而易碎,富于弹性与韧性的诗的文字才有艺术表现力。

转化过程　袁可嘉诗歌理论术语,指把意志或情感化作诗经验的过程,把材料化为成品的过程,并认为这是诗惟一的重要

处。这个转化过程的最好形式就是诗的戏剧化。

散文化的"散文化" 袁可嘉诗歌理论术语,指把诗写成了不很好的散文,是一种过头了的诗的散文化。

新诗戏剧化　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗人在诗中设法使意志与情感都得依着戏剧的表现。新诗戏剧化的要点是:以相当的外界事物寄托意志与情感或探索内心,而把思想感觉的波动,借对于客观事物的精神的认识而得到表现,或通过心理的了解把对象搬上纸面,利用诗人的机智、聪明及运用文字的特殊才能,把他们写得栩栩如生,而诗人的同情、厌恶、仇恨、讽刺都只从语气及比喻得到部分表现,而从不坦然裸露;或者写诗剧,争取现实倾向的效果,但又不粘于现实世界。总之,诗不可放任感情,而必须融和思想的成分,从事物的深处转化自己的经验。

戏剧主义　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗模式是一种戏剧行为:诗的素材——人生经验本身是戏剧的;诗的动力——想像,含有综合矛盾因素的能力;诗的媒介——语言又有象征性、行动性。

戏剧主义诗批评　袁可嘉诗歌理论术语,指把戏剧主义当作独立的诗批评系统的方法。这种诗评方法的特征是:1. 标准是内在的,不依赖诗篇以外的因素;2. 内容形式二元论的纠缠迎刃而解;3. 重视诗的结构,重视诗的内部张力及其和谐;4. 这种诗评是有意识的、自觉的、分析的,十分重视学力、智力和剥笋式的分析技术。

新诗的毛病　袁可嘉诗歌理论术语,指说教与感伤。说明意志的诗,最后都成为说教的,表现情感的则沦为感伤的。此二者都是自我描写,都不足以说服读者或感动他人。

新诗三型病态　袁可嘉诗歌理论术语,指政治感伤,过分依赖感觉,把诗作为观念的衣架。此三者都是对诗与主题关系的误解或曲解。

情绪感伤　袁可嘉诗歌理论术语,指感觉敏锐但不深厚的人常常有意造成的一种情绪气氛,让自己浸淫其中,从假想的自我怜悯及对于旁观者同情的预期中取得满足,或一切虚伪、浮浅、幼稚的感情。

政治感伤性　袁可嘉诗歌理论术语,指作者在某些观念中不求甚解的长久浸淫,使他对这些观念的了解带上浓厚的感伤色彩,而不择手段地作传达与表现,亦即过分强调诗中政治观念及其所可能产生的社会意义或宣传价值和因而引致的自弃式伤感倾向。这种观念的感伤也常常通过情绪感伤的形式而获得自我陶醉。

通电现象　袁可嘉诗歌理论术语,指诗创作的一种病象:在诗篇的主题决定以后,就让主题意识与作者自己浸淫其中习以为常的一种特殊情绪(如狭隘的爱或恨)的储藏库通起电来,而丝毫不问二者间的正常联系及如何取得联系。于是只要题目写下,开了电门,狂热的情绪如洪流涌来,诗篇也随即形成。

黑热的冲动　袁可嘉诗歌理论术语,指新诗中未经转为诗经验的情绪,这种冲动只须几声呐喊,足以宣泄无余。

感伤 = 为 X 而 X + 自我陶醉　袁可嘉诗歌理论公式,用以说明人生与文学中的感伤。凡从"为 Y 而 X"发展到"为 X 而 X"的心理活动形式,无论是情绪的、理智的、精神的或感觉的,并且附带产生大量的自我陶醉的,都有强烈的感伤倾向。这里的 Y 必须被限定为 X 的真正目的,或真正的服役对象。感伤是反自然,不真实,不诚恳,自作自受的虚伪玩意儿。任何形式的感伤都必须依赖虚伪的自我陶醉因素,而且都包含部分对于全体、手段对于目的的叛离。偏激、过度、狭窄、固执、含糊、太不费力气,结构意识与弹性意识的缺乏等等,都是感伤的原因或表现。

诗的迷信　袁可嘉诗歌理论术语,指流行的对于诗的看法:诗只是激情的流露,诗可以放任感情。这种看法是带来感伤主义的重要原因。

诗的拯救　袁可嘉诗歌理论术语,指从泛滥的感伤性里拯救诗,其途径是:把诗看作诗,把生命看作生命,把诗与生命,都看作综合有机体,从全体求意义。

诗行动　袁可嘉诗歌理论术语,指诗是行动。文字原是符号,当符号越出本身所代表的价值,而从整个结构中取得意义时,符号即蜕变为象征体,而且是包含人的动机的象征体,因此诗是象征的行动。同时,诗是许多不同张力最终消失和溶解所得的模式。文字的正面暗面意义,意象结构的积极作用,节奏音韵的起伏交错,情思景物的撼荡渗透,都在最后一刹那求得和谐。这也说明诗是行动。另外,勃克说诗是行为,布拉克墨尔说诗是姿势的语言,布洛克斯说诗是矛盾的语言,瑞恰慈说诗是冲

动的调和,都是诗是行动的不同说法。

现代诗的走向　袁可嘉诗歌理论术语,指从外在的现实主义到内在的现实主义,从机械的反映到有机的创造,从抒情的运动到戏剧的行为,从原始的到现代的,从民主的政治热到民主的文化热。

现代诗发展的主导方向　袁可嘉诗歌理论术语,指不论是讥嘲或咒骂,都从个人自觉意识取得起点;不论皈依宗教或鼓吹革命,都以理想社会的出现为其归宿。

现代诗的形相　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗的全体所综合呈现的态势:横冲直撞,痛苦挣扎,烦躁不安,动荡不定,新奇艰奥,暴露突兀,刺激尖锐,极度矛盾中有极度克制,奇异中缺乏纯粹抒情成分,极度个人性里有极度的社会性,极度浓重的现实主义色彩里有同样浓厚的理想主义气息。

晦涩成因　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗晦涩所形成的原因之五种主型:1. 传统准则、传统价值的全面解体,不再有共同的尺度,诗人都根据个人心神智慧的体验活动,创立独特的感觉、思维、表现方式。2. 从奇异的复杂获得奇异的丰富,创作方式甚多。3. 由于情绪渗透,诗里出现来去无踪、飘忽不定的片断。4. 现代诗人构造意象或运用隐喻、明喻的新奇法则。5. 诗人故意荒唐地运用文字。

诗的意义　袁可嘉诗歌理论术语,指通过诗篇全体的结构、组织而发生的总的、终的效果,它包含三个层次:每个意义单位此时此地的真实意义,以及字音的作用,构成诗意义的“线”;意

象比喻进一步地扩展延伸构成诗意义的“面”;而语调、节奏、姿态、神情,到最后通过想像、联想,综合一切相反相成的因素,便构成有戏剧性的诗意义的立体组织。诗的意义并不是诗人都完全意识到的,也非诗人的哲学思维。

诗的散文意义　袁可嘉诗歌理论术语,指从诗中抽出来简化为一个说明或命题。袁可嘉认为这是最流行、最害人的,因此也就成为最必须被肃清的一个邪说。抽出来的命题只是从诗中抽出来的命题,而不是正确的诗的定义。“抽”的理论鼓励分裂内容与形式的二元论,它相信诗能供给命题。

诗动力　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗创作过程中艺术想像所具有的调和冲动、综合矛盾因素的能力,它推动着一首诗形成一个完整的模式。

感觉过的信仰　原本为鲍特尔论诗词语,袁可嘉征引来说明诗的信仰的特征:信仰须产生自具体成熟的经验,恰到好处地溶于诗的全体,须成为作者心神活动的真实部分,发自生活的核心。

诗文本分析　袁可嘉诗歌理论术语,指现代倾向于注重作品全面结构分析的方法,尤其是根据文字语言学的知识,字字推敲,寻出文字、意象、节奏、思想间互相作用的关系。

呼唤过程　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗人对于社会的态度的变化:从分析到综合。现代诗人对社会有所呼唤,现代诗中的分析性已从自嘲嘲人,经过悲愤而趋向怜悯,逐渐接近内涵强烈的社会意义的综合意识:或宗教信仰,忍受痛苦,或忏悔、团

结、行动、互爱,或暴力流血革命。

诗创作的过程　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗中不同的因素分别产生不同的张力,诸张力彼此修正补充,推广加深,而蔚为一个完整的模式。此过程包含有立体的、戏剧的行动。

诗境的结晶　袁可嘉诗歌理论术语,指诗歌的一种处理手法,即:从许多不同方向来接近主题,通过暗示、联想、记忆、感觉的综合,把整篇诗的感情思想结晶在一个或两个核心的意象上面,这核心意象给诗的全体一个结晶,一个生命,收拾起各方面来的分力,给我们一个全体。这种处理方法的要旨,是在造成感觉的强度。诗的结晶从远趋近,从圆周向核心,从氛围的迷漫求意境的焦点,意象的连贯性仍占有很大的重要性。

诗境的扩展　袁可嘉诗歌理论术语,指诗歌的一种处理手法,即:从一个单纯的基点出发,逐渐向深处、广处、远处推去,相关的意象一一展开,每一个后来的意象是诗人向预期效果的逼近,读者的想像距离通过诗的暗示、联想,以及本身的记忆感觉逐渐作有关的伸展,而终于不自觉地浸透于一个具有特殊颜色、气味与节奏的氛围里。诗的扩展还增加了诗的戏剧性,扩大并复杂化了人类的感觉能力。

现代诗的主潮　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗所追求的现实、象征、玄学的综合传统。1935 年左右诗剧突趋活跃正是配合了这个潮流。

现实与艺术的平衡　袁可嘉诗歌理论术语,指 20 世纪 40 年代现代主义诗人的追求,即:不让艺术逃避现实,也不让现实

扼死艺术,从而确定地指向诗的新生。

诗的语言　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗的有高度象征性质的语言。它是象征体,其意义不止是辞书上的意义,而多半取决于全体的结构和上下文的顺序。它包含人的动机而不是客观地存在的。

情绪渗透　袁可嘉诗歌理论术语,指现代诗创作中感情借感觉而得淋漓灌注,感情透过感觉而徐徐向广处深处伸展,单纯的感觉构不成诗的主题。

诗创造的功能　袁可嘉诗歌理论术语,指调和内心冲动的能力。调和最大量、最优秀的冲动,就可以获取最大量的意识状态。诗的价值的高低取决于调和冲动的能力。